



Augsburg

Augsburger Kunst

Dr. V. Ditt. Dr. Hager. Alex. Heilmeyer
Dr. Schmidbauer. Zeichn. v. F. Driesler



Herausgegeben
vom
Bezirkslehrerverein Augsburg

1914

Schriftleitung und Druckanord-
nung von Franz Orthner und
Joseph Heilmeyer in Augsburg.

Gedruckt in Gmüde-*Fraktur* von
der Offizin W. Drugulin, Leipzig.


An mancher Straße und an manchem Strand,
Da liegen Städte wie Reliquienschraine,
Köstlich geschmückt von vieler Meister Hand,
Umschließend ehrenwürdige Totenbeine.

So sah ich Brügge stehn: ein stolzes Grab.
Da gingen Geister um am lichten Tage,
Und hoch vom Turm der Hallen klang herab
Das Glockenspiel wie eine Totenklage.

Du, Augsburg, lebst! – Du bist kein schöner Sarg.
Du gingst hervor aus einer Wölfin Schoß,
Rom nennst Du Mutter, und von seinem Markt

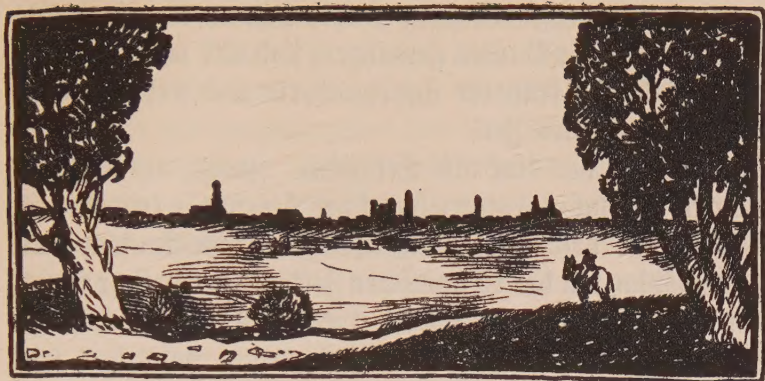
Ist noch in Dir! – Kein Schicksal riß Dich los
Vom heiligen Reich der Kaiser, das Dich stark
Emportrug: fruchtbar bist Du, schön und groß.

Tim Klein.



Digitized by the Internet Archive
in 2024

<https://archive.org/details/augsburg0000vari>



Unser Stadtbild.

Draußen auf der weiten schwäbisch-bayerischen Hochebene steht eine alte Stadt. Sie ist zum Teil noch mit Mauern umgürtet; aber deutlicher sichtbar als dieser bis auf wenige Tore, Mauern, Türme, Gräben entschundene Rest Alt-Augsburgs sind die neuen Mauerringe, welche im Laufe des letzten Jahrhunderts um den Kern der alten Stadt gewachsen sind: die neuen Bauquartiere am Bahnhof, an der Bismarck-, Kaiser-, Fugger- und Volkhardtstraße und vor den alten Toren. Dazu die neuen gewaltigen Mauerthichten, welche die Industrie aufgerichtet hat: Fabriken, Lager, Speicher, Geschäftshäuser, Mietkasernen. Und wie bei der alten, wehrhaften Stadt die Türme und Tore, so erscheinen an den Hochburgen der Industrie ge-

waltige turmartige Bauten, Silos, Schlöte, Kamine. Wo immer wir solche Bauten gewahren, sind wir weit abgerückt vom Stadtbild früherer Jahrhunderte und stehen mitten in unserer eigenen Zeit.

Augsburg hat eine alte Geschichte. Zuerst, als noch die Schritte römischer Kohorten auf der Heerstraße erdröhnten, war es ein befestigter Waffenplatz, Straßenknotenpunkt, Handelsplatz; in der romanischen Zeit, als der heilige Ulrich auf dem steinernen Thron im Dome saß, eine bischöfliche Stadt; in der Gotik, als das Bürgertum mächtvoll sein Haupt erhob, eine befestigte, wehrhafte Stadt und in der Zeit der Renaissance, als die Welser ihre Schiffe aufs Weltmeer sandten und die Fugger die Bankiers der Kaiser wurden, eine prunkvolle Patrizierstadt und Fürsteneinkuhr; im vergangenen bürgerlichen Jahrhundert wurde Augsburg Schwabens Kreishauptstadt mit mächtig sich entfaltender Industrie. Immer aber blieb sie schwäbische Landstadt mit einem Einschlag alter, humanistischer Kultur, hochbedeutsam und berühmt als Kunststätte, als ein Schatzkästlein deutscher Renaissance.

Schon von ferne gesehen wirkt die Silhouette des viel-türmigen Stadtbildes bedeutend auf uns ein. Wir können aus dieser interessanten Silhouette Geschichte und Bedeutung der Stadt herauslesen. Wir sehen dieses Bild nur selten im hellen Lichte; der unseren Großstädten eigene Dunstschleier, hier noch verstärkt durch Rauch und Ruß, liegt fast immer darüber. Aber der Wind ist ein trefflicher Regisseur auf der Landschaftsbühne, wenn er mit kühner Faust in die Wolkensoffiten greift und Frau Malermeisterin Sonne die Kulissen dazu malt. Jetzt jagt er die Rauch-

schwaden über die Stadt hin und zerreißt die trüben Schleier in Fegen, die Sonne dringt durch und von goldenem Licht umwoben, erscheinen die grünen Ruppen des Rathhauses, die Laterne des Perlachturmes und der Turm von St. Ulrich. Dorthin wollen wir zuerst unsere Schritte lenken und Alt-Augsburg so recht ins Gesicht schauen.

Um die charakteristischen Linien im Augsburger Stadtbild und seine besondere bauliche Anlage wahrzunehmen, besteigen wir am besten den Turm von St. Ulrich, weil von hier aus gesehen die alte Stadt unmittelbar vor uns ausgebreitet liegt. Da fällt vor allem der Blick auf die groß angelegte Maximilianstraße. Der ganze Straßenzug von St. Ulrich bis hinauf zum Dom zeigt eine starke S-Krümmung. Man kann darin das Rückgrat der alten Stadtanlage deutlich erkennen. Und wenn wir dieses Bild weiter ausbauen, dann erscheint der Dom als der Kopf und das Rathaus am Perlach als das Herz dieses architektonisch gefügten Organismus. Als weitere Glieder zweigen davon ab die bürgerliche Jakobervorstadt, die betriebsamen Lechgäßchen, St. Anna und St. Kreuz, wie weltliche und geistliche Arme. Daß an all den vorzüglichen Punkten der Stadt Kirchen und große Klosterbauten liegen, spricht vernehmlich für Augsburg als bedeutsame Kirchenstadt. An die wehrhafte alte Stadt erinnern die charakteristische Anlage des Roten Tores, das Vogeltor und Jakobertor, dann die Wälle und Gräben, die sich wie ein grüner Kranz um die alte Stadt schlingen.

An die Zeit von Augsburgs größter Macht und Prachtentfaltung gemahnen die Paläste in der Maximilianstraße, in deren Höfe und Gärten wir von hier oben hineinschauen,

und das mächtvoll aus dem Kern der Stadt aufstrebende Rathhaus.

Wenn wir unsere Blicke nach dem Bahnhofe zu richten, gewahren wir vom Bahnkörper aus zahlreiche Schienenwege, die in die Stadt abzweigen, Industriegeleise, welche die großen Fabriken und Betriebe mit der Bahn verbinden. Die rastlose Bewegung und Regsamkeit in diesem Körper und seinen Gliedern läßt uns ihn wie einen mächtigen Polypen erscheinen, der bald mit seinen Armen mitten in die Stadt hineingreift und das industrielle Leben dort in seinen Körper aufsaugt, bald weithinaus in das Land sich erstreckt und von dort her alles, Menschen und Güter, unwiderstehlich an sich reißt und fesselt.

Wir haben nun das Stadtbild aus der Vogelschau gesehen und steigen vom Turm in die Stadt hinunter, um es in Augenhöhe zu betrachten. Die Stadt als architektonischer Organismus ist eine Welt für sich.

Dem kleinen Bauernbuben, der zum erstenmal mit seiner Mutter den Markt am Perlach besucht, erscheinen Turm und Rathhaus im Vergleich zu seinen heimischen Größen über die Maßen groß und mächtig. Wenn er dann als Soldat in Augsburg einrückt und zum Turme aufschaut, da mißt er diese Größe schon mit einem anderen Gefühlsmaßstab. Der Turm ist derselbe geblieben, aber der Mensch ist gewachsen und mit ihm seine Größenvorstellungen und ihre Beziehungen zu der ihn umgebenden räumlichen Welt.

Wie sehr unser Augenmaß und unsere räumlichen Eindrücke von solchen Wirkungen bestimmt werden, ersehen wir aus einer vergleichenden Betrachtung von Rathhaus und

HINTER DEM PERLACH.



Perlachturm. Neben dem gewaltigen Baublock des Rathauses erscheint der Perlachturm fein, zierlich und schlant wie der ausgestreckte Zeigefinger neben der Faust. Von der Carolinenstraße aus gesehen wirkt der eine der beiden Rathhaustürme klein und gedrungen neben dem schlanken Perlach. Und vom hinteren Perlachberge her betrachtet, wo aus einem der Häuser ein kleines Türmchen herauswächst, erscheint der große Perlachturm wie ein mächtiger Stamm neben einem zarten Schößling und Wurzeltrieb. Die Höhe des Perlachturmes wird uns aber erst anschaulich durch die kleinen Obflädchen an seinem Fuße. Wenn wir zuerst auf diese, dann auf den Turm hinsehen, reckt und streckt er sich zu seiner vollen Höhe empor und scheint in den Himmel zu wachsen. Ganz groß steht er mit seiner nächsten Umgebung, dem Rathaus, da, wenn der Wochenmarkt mit seinem Menschengewimmel sich unter ihm ausbreitet.

Markt am Perlach! Das ist so ein Stück Augsburger Leben, das wir in unmittelbare Beziehung zu dieser Umgebung setzen können. Von den umliegenden Dörfern, aus den Stauden, vom Lechfeld und von der Hochebene herein über den Lech sind die Bauern und Bäuerinnen gekommen. Am Rathaus und rund um den Augustusbrunnen haben sie ihre Körbe mit Gemüse, Eiern und Früchten, Kisten und Käfige mit Enten, Gänsen und anderem Geflügel aufgestellt. In das bunte Marktbild mischen sich mit dem Geschrei des Geflügels die kreischenden Stimmen der Händlerinnen, eine schwäbische Kataphonie sondergleichen. Wir sehen in die von Sonne, Regen und Wind gegerbten Gesichter der Leute und erkennen in dem und jenem eine andere Rasse und

einen anderen Menschenschlag: Dunkeläugige, oft blau-
schwarzhaarige, kurze Schwabköpfe und blonde Lang-
schädel von der bayerischen Hochebene herein. Und die
Bäuerinnen in der alten oberbayerischen Tracht – sie
bilden einen malerischen Gegensatz zu den à la Mode ge-
kleideten Stadtfrauen mit ihren drallen schwäbischen Mäg-
den. –

Und Hintergrund und Umgebung zu diesem Marktbild:
Ein von alten Bauwerken eingeschlossener Platz. Mächtig
groß steht das Rathaus mit dem Perlach über diesem All-
tag als ein Symbol der Obrigkeit. Verschiedene Ellenmaße
sind in Mannshöhe an seine Wand gemeißelt wie eine deut-
liche, eindringliche Mahnung: „Hier darf nicht betrogen wer-
den!“ – Wunderbar harmonisch geht der schöne Augustus-
brunnen mit seinem reizenden Wasserspiel und seinen deko-
rativ bewegten Figuren mit dem vielbewegten Marktbild
zusammen.

Auch in dieser barocken Plastik gewahren wir Leben und
Bewegung, nicht nur in den fließenden, plätschernden Was-
fern und in den feinen Wasserstrahlen, die zu dem Rhyth-
mus der Brunnenarchitektur wirkungsvolle Begleitlinien
bilden. Auch in der Formenwelt der Plastik, in der den
Brunnen bekronenden Augustusfigur, in den schwungvoll
auf dem Brunnentrog hingelagerten ruhenden Gestalten
lebt und webt derselbe Rhythmus, das An- und Abswellen
der Kurven und Linien, Flächen und Buckel, Höhen und
Tiefen, der auch die Architektur mit dem graziösen Abschluß-
gitter des Brunnens beherrscht – dieselbe Melodie, welche
uns auch so oft aus der architektonischen Symphonie des
Augsburger Stadtbildes entgegenklingt. Auch dieser schöne

Brunnen ist seiner räumlichen Ausdehnung nach dem Plage angemessen; Plastik und Architektur gehen ineinander über, bedingen sich gegenseitig und steigern sich in der Wirkung. Zusammen mit dem regen Marktleben, das sich hier allwöchentlich entfaltet, ersteht erst das reizvolle Stadtebild, das wir unter dem Namen „Am Perlach“ kennen und das so italienisch anmutet wie ein Marktbild auf der Piazza d'Erbe in Verona.

Das Rathaus mit dem Perlach bildet das Hauptmotiv in dem großartigen Architekturbilde „am Perlach“. Zunächst wirkt es nur als eine gewaltige, einheitliche Bau-
masse. Man muß es von allen Seiten umgehen, um es in sich aufzunehmen. Wenn wir den Eisenberg zum Elias Holl-Platz hinabgehen, steigt es wie aus der Tiefe einer Klamm auf: breit, mächtig und wuchtig, wie ein Berg. Von St. Maria Stern aus gesehen wächst es erst zu seiner vollen Höhe empor. Aber es fehlen uns hier die Vergleichsmaßstäbe, welche ehemals die kleinen Häuschen hinter dem Rathaus abgaben. Erst vom hinteren Perlachberge, wo sich wieder eine Stiege zum Perlach emporwindet, erhalten wir durch die Häuser in der nächsten Umgebung wiederum Maßstäbe, um das gigantische Bauwerk zu messen. Auch die einzelnen Glieder am Bau – Portal, Türen, Fenster – können dazu dienen. Und dadurch, daß die Fenster verhältnismäßig kleine Ausmaße haben, erscheint das Haus als Masse noch umfangreicher und größer. Aber diese architektonische Masse ist streng symmetrisch gegliedert. In der Fassade kommen bereits die Grundgedanken des Baues, seine Bestimmung als Gemeindehaus mit vielen Schrebstuben, als repräsentatives Stadthaus für Empfänge, Ver-

sammlungen, Feste und Schaulust klar zum Ausdruck. Die großen Fenster im Obergeschosse weisen auf einen großen, durch den ganzen Bau hindurchziehenden Raum, dem herrlichsten Innenraume des Rathhauses, den Goldenen Saal, hin. Was je ein Meister der Innenarchitektur der Renaissance zur Steigerung prächtiger, glanzvoller, vornehmer Raumwirkung zu ersinnen vermochte, das ist diesem Raume mit seltener Kunst einverleibt: plastisch und architektonisch gestaltete Portale mit ornamentalen und tektonischen Motiven von fast tropischer Fülle; eine Decke, die in dem Reichtum und in der Mannigfaltigkeit ihrer Gliederung und ihres Bildschmuckes wiederum der Spiegel einer prächtigen Architektur ist; dazu der Reiz der Farbe und das Leuchten der Vergoldung und bemalte Wände, die früher mit kostbaren Gobelins behangen waren: Der goldene Saal ist wahrhaft ein Raum, würdig zum Eintritt und Aufenthalt für festlich gestimmte Menschen. Großartig muß der Anblick für jene gewesen sein, die bei feierlichen Staatsaktionen und Festen von den kleinen Fenstern an den Längswänden des Saales hinabsahen auf die prunkvoll gekleideten Würdenträger und Patrizier an der mit kostbaren Schaulustgeräthen geschmückten Tafel.

Wer je das Bild des Rathhauses und des Goldenen Saales geschaut hat, dem bleibt es als eine der würdigsten Erinnerungen an Augsburg, ja als eine der prächtigsten Schöpfungen deutscher Renaissance für immer im Gedächtnis. Und damit lebt auch das Andenken des Mannes fort, der diesen großen Gedanken gezeugt und das große Werk ausgeführt hat.

Bildet das Rathaus den glänzenden Auftakt im architektonischen Straßenzug, der sich die Karolinenstraße hinunter

und die Maximilianstraße hinauf fortsetzt, so bietet diese gewiß die großartigste, reichste, mannigfachste Entfaltung von Architekturmotiven und plastischen Schmuckstücken. Der großartige Schwung ihrer kühnen Kurve vom Rathaus bis zu St. Ulrich zeigt gewissermaßen auch die graphische Linie für das Tempo des Verkehrs, der hier durchströmte und



noch immer durchströmt. Durch diese Straße zogen einst Kaiser und Könige und an dieser Straße wohnten die gefürsteten Kaufleute, daher man sie mit Recht eine „königliche Straße“, die *Via Triumphalis* Augsburger, genannt hat. An der Maximilianstraße stehen die prächtigen Häuser Augsburger, nicht, wie es sonst schwäbische Gepflogenheit ist, mit

der Stiebel, sondern mit der Breitseite an der Straße, eine glänzende Parade von Palästen. Und durchaus an italienische Palastformen klingt die Architektur der Häuser an; Rustika, starkausladende Kranz- und Gurtgesimse, mächtige Portale und an Toren und Türen schöne schmiedeiserne Gitter. Ebenso großzügig ist auch die räumliche Anlage im Innern. Mächtige Toreinfahrten, hallenartige Erdgeschosse und räumlich splendid ausgestattete Treppen- und Stiegenhäuser. Manche dieser Palais erstrecken sich in ihrer Tiefenausdehnung durch eine ganze Gasse. Hinter diesen palastartigen Fassaden und Bauten liegen stille, verträumte Höfe, oft mit Arkaden in italienischer Säulenstellung, und heimliche Gärten, vom Hofe durch architektonische Kulissen oder durch schöne schmiedeiserne Gitter von der alltäglichen Welt abgeschlossen – oft ein köstlicher Ausdruck des „odi profanum volgus“. In diesen Höfen und lauschigen Gärten sind heute noch mehr italienische Reminiszenzen zu finden als an der Straßenseite der Häuser, wo seit den prunkvollen Tagen Augsburgs der Weißquast des Tünchers und die schwäbische Maurerkelle viel feines Architekturdetail und zierlichen plastischen Schmuck hinweggelegt haben.

Aber auf der langgestreckten Tafel der königlichen Straße stehen noch die alten, herrlichen Brunnen, der Merkur- und Herkulesbrunnen des Adrian de Bries. Und die anmutigen, geschmeidigen Leiber der Najaden am Herkulesbrunnen locken und ziehen noch immer bewundernde Blicke schönheitsfroher Augen auf sich.

Und damit dem prächtigen mit Plastik geschmückten Architekturbilde auch die Farbe nicht fehle, waren ehemals viele dieser schönen Häuser und Paläste bemalt. Die Augsburger

Fassadenmalerei der Renaissance bildet ein eigenes Kapitel in der Kunstgeschichte dieser Stadt. Heute sind nur noch wenige Reste davon erhalten. Wenn wir von der unteren Maximilianstraße in das Kanzleigäßchen sehen, leuchten noch aus der grauen verwitterten Fassade des Hummelhauses bunte Farbflecken wie kümmerliche Blut unter der Asche hervor; Reste einer einst blühenden Mauermalerei, die unter dem Einfluß italienischer Freskomalerei entstanden ist. Am Hause gegenüber ist auch noch eine andere Art Fassadenmalerei sichtbar, die ebenfalls in Augsburg viel angewendet worden ist, in Grisaillemanier aufgemalte Architektur, Ornamente und Medaillons. Ein Vergleich dieser beiden Malweisen ist interessant. In der klassisch gehaltenen Grisaillemalerei des Rokoko das geometrische Kalkül, ausgesprochener Sinn für Symmetrie und strengen Rhythmus, kühle Farben: grau, grün, braun, weiß, höchstens noch etwas zartes, duftiges Rosa und Blau in dem Hausbilde der Madonna. In dem älteren Fresko fährt der Pinsel des Malers in einem furiosen Tempo über die ganze Fassade und malt, was ihm eben die Phantasie eingibt: lustiges Rankenwerk, Arabesken, Masken, Kartuschen und Figuren, Mann und Weib in Rubensscher Lebensfreudigkeit und Fülle. Diese glutvolle Malerei in ihrer üppigen Farbenpracht ist an der italienischen Sonne herangereift; die andere in ihrer blassen Farbigkeit ist durch die Destille kritischer Reflexion und Überlegung gegangene Kunst, die nordische Schwester der üppigen südlichen Schönen.

Die Maximilianstraße zeigt uns noch ein im Augsburger Stadtbild öfter wiederkehrendes architektonisches Motiv. Wenden wir den Blick gegen St. Ulrich, dann erscheint der

terrassenartige Aufbau dieser Baugruppe wie eine prunkvolle Kredenz an einer mit erlesenen Prunkstücken geschmückten Tafel. St. Ulrich wirkt als Abschluß dieses schönen Straßenbildes so bedeutend und eindringlich durch eben diesen staffelartigen Aufbau, der mit dem kühnen Aufwärtsschreiten der sächerartig ausgebreiteten Rampe vom Milchberg herauf gegen die Maximilianstraße anhebt und sich in dem Uebereinander des barocken Giebels der kleinen protestantischen Kirche zum gotischen Giebel der katholischen Ulrichskirche bis hinauf zum Turm fortsetzt. Wir nehmen diese für Augsburg so charakteristische und wirkungsvolle architektonische Staffelung der Baumassen auch weiterhin bei St. Moritz wahr. Von der Philippine Welferstraße aus gesehen, zeigt sich im Aufbau der Massen dasselbe Motiv in horizontaler Gliederung. Noch sinnfälliger kam es früher zum Ausdruck in dem Hinter- und Uebereinander von drei Dächern. Bei St. Moritz ergibt sich dazu noch ein pitanter Kontrast durch einen in vertikaler Richtung gesteigerten Aufbau: der kleine Turm, die ins Kirchendach eingesetzte Kuppel und der Hauptturm dahinter. Auch St. Kreuz mit dem jäh emporerschließenden Glockenturme von katholisch St. Kreuz, der Kuppel dieser Kirche und der danebenliegenden protestantischen St. Kreuzkirche mit dem in die Fassade einschneidenden Dachreiter zeigt eine dem Zuge der Straße folgende staffelartig gegliederte Baumasse. Ein überaus malerisches Motiv in diesem an stimmungsvollen Architekturbildern gewiß nicht armen Stadtbilde!

Im kirchenreichen Augsburg nimmt die romantisch gestimmte Spätrenaissance oft die barocksten malerischen Formen an, besonders in der St. Kreuzkirche. Wenn im kobalt-

blauen Frühjahrshimmel die grüne Patina der Kupferdächer erglänzt, denken wir an morgenländische Bauten, Moscheen und Minarets. Diese barocke Romantik setzt sich auch fort im Innern. Durch das eiserne schöne Abschlußgitter erscheint das im bunten Stucko leuchtende Kirchenschiff wie ein unter dunklem Spitzenschleier hervorschimmerndes, aus Purpur, Brokat und Gold gewobenes Kleid. Die Kuppeln und Laternen über dem Chor senden ein mystisches Licht in den Kirchenraum und in die dämmerigen Seitenskapellen. Die barocken Altäre betonen in ihren Darstellungen morgenländisches Leben und in einer um das Kreuz gescharten Gruppe von Figuren befindet sich auch ein richtiger Türke.

Überaus charakteristisch für Augsburg ist hier bei St. Kreuz wie auch bei St. Ulrich das Nebeneinander von katholischer und protestantischer Kirche. Bei St. Kreuz verbindet beide im Äußern die architektonische Stileinheit, im Innern jedoch sind sie grundverschieden. Dort ein reichgeschmückter romantisch-mystisch gestimmter kirchlicher Festraum, hier ein einfach, ernst gehaltener Predigt- und Bettsaal.

Überaus licht und freundlich wie ein himmlisch irdischer Saalbau wirkt das Innere von St. Moritz auf uns ein. Die alte romanische Grundlage der Kirche ist unter dem reichen Stuckomantel der jetzigen Kirche kaum mehr zu erkennen.

St. Ulrich ist allenthalben bekannt. Es ist weniger die Raumstimmung, welche uns darin fesselt und anzieht, als vielmehr der Reichtum an seltenen Kunstwerken. — Bei St. Ulrich liegt Hans Fugger begraben. Sein Bild von Collin ist ein herrliches vom Geiste der Renaissance erfülltes Werk, das, entgegen den mittelalterlichen Schauerstücken auf Gräbern, den Fugger wie auf dem Lager ruhig hin-

gestreckt darstellt. Von antiker Größe ist die Plastik des ruhenden Körpers, Kopf und Hände von edelster Bildung. Auf dem Altar in nächster Nähe dieses Hochgrabes steht eine „Kreuzabnahme Christi“ als Verkörperung der Totenklage, deren Echo in den sprechenden Gesten der Arme und Hände und in dem bewegten Faltenwurfe der um Christi Leib bemühten Figuren wiederklingt.

Von allen Kirchen Augsburgs erweckt aber der altersgraue Dom am meisten Stimmungen. Schon sein vielgestaltiges Äußere, die fossile Südseite mit den grotesken Wasserspeiern und der sagenhaften Erztüre weist in graue Vorzeit zurück. Die Türme mit ihrem zerschliffenen, rauhen, abgefeigten Mauerwerke wirken wie Stämme alter Wetzertannen im Gebirge. Auch von der mittelalterlichen Nordseite her gesehen erscheint der Dom wie ein gigantischer Petrefakt. Die im Chor angebahnte architektonische Regelmäßigkeit und Symmetrie wird beständig durchbrochen und gestört durch immer wieder neu betätigte kirchliche Baubedürfnisse. Auf römischen Baugrund gesetzte zyklonische Massen, massive romanische Gewölbe, Bogen und Säulen; und wiederum über dieser mühsam abgerundeten Architektur jäh aufschießende gotische Strebpfeiler und Spitzbogen; später noch unendliche Kalkschichten darüber, eitel Stuckwerk, Vergoldung und Farben; dann wieder deutlich sichtbare Spuren nüchterner blasphemischer Hände, Stilrationalismus neben mystischen Schauern mittelalterlicher Kunstekstasen: Das ganze vielgestaltige, fast groteske Bauwerk zeigt älteste Schichten Urgestein und Konglomerat der Augsburger Architektur. Dabei im Innern Schönheit und Zauber von Malerei und Plastik, nicht anders wie einer jener herr-

lichen, oft in den Winkel gestellten Altarschreine: außen voll Schimmel und Altersstaub, innen in Gold und Purpur erstrahlend. – Eigenartige Stimmungen gehen von diesen alten, feuchten, modrigen Steinen aus, Empfindungen, die



uns wie fromme Schauer durchs Gebein gehen, besonders in der Dämmerung und im Zwiellichte des Kreuzganges, wenn wir über Gräber schreiten und vom Dome her das „Dies irae“ dumpf herüberklingt.

Östlich vom Dome gruppiert sich eine kleine geistliche Stadt, die sogenannten Pfaffengäßchen mit den vornehm und still in den Gärten und hinter hohen Mauern gelegenen Wohnstätten der Domherren. Auf dem Plage vor dem Dome stehen wir auf historischem Boden mit Augsburgs ältester Kulturgeschichte. Vielleicht hat sich die werdende Stadt von hier aus wie aus einer Keimzelle entwickelt, um dann in ihrer weiteren Entwicklung dem Zuge der alten Verkehrsstraße, dem die Stadt durchziehenden Höhenrücken, zu folgen. Von diesem fällt das Terrain gegen den Schmieds, Perlaß, Juden- und Milchberg ab. Dieses Gefälle bringt in das Stadtbild jenen anmutigen terrassenartigen Aufbau der Architektur, jene zahlreichen Erhebungen und Senkungen, die wie von selbst auch der Ausdruck einer individuell und mannigfaltig gestalteten sozialen Staffelung geworden sind. Auf der Höhe oben die Obrigkeit, stolze Kaufhäuser und Paläste der Handelsherrn und des Adels, die Patrizierstadt in ihrer ganzen Prachtentfaltung; unten an den Lechkanälen Werkstätten und Betriebe, Handwerksleute, eifrig arbeitendes Volk, und in der Jakobervorstadt Augsburger Kleinbürger. Und dieser gesellschaftlichen Staffelung gemäß erscheint auch die Bauweise Augsburgs in der oberen Stadt großzügiger, prächtiger, aber auch von indifferenterem Geschmaç; in der unteren Bürger- und Handwerkerstadt aber herrscht überall noch die vielgestaltigere, eigenmächtigere, schwäbisch-heimische Bauweise vor. Wir sehen hier keine palastartigen Gebäude, keinen Haustein, keine flachen Dächer, sondern überall breit und behaglich an die Straße gestellte, biedere Putzbauten mit geschwörkelten und geschneckelten Giebeln und oft schaut unter dem Putz noch das alte Fach-



wert hervor. In dieser Kleinbürgerstadt herrscht auch viel mehr Freude an der Farbe und Tünche. In der Jakobervorstadt leuchtet jedes Haus in einem anderen farbigen Kleide und auch in den Gäßchen Alt-Augsburgs, wo noch solche Häuser stehen, wird das Haus nach Schwabenart fast alle Jahre frisch geweißt und gestrichen. In der unteren Stadt hat sich die alte heimische Bauweise fast unverändert auf unsere Zeit herübergerettet, während in der oberen, besonders in den neuen Straßen, vom Bahnhof gegen die Stadt her und in den Straßen der alten Stadtanlage sich bedauerliche Stilverirrungen breit machen. Ebenso betrüblich ist, daß die Schaufensterreklame in der Altstadt immer weiter um sich greift und immer mehr Opfer fordert. Sie verbreitet sich wie eine ansteckende Krankheit und gleich den Holzschädlingen im Walde höhlt sie nach und nach den ganzen Kern der alten Stadt aus. Die prachtvolle Geschlossenheit und Einheit der Maximilianstraße ist in der Karolinenstraße durch die überall an alten Bauten ausgebrochenen und ausgeweideten Untergeschosse fast vollständig zerstört. Die Häuser stehen oft nur mehr auf eisernen Stelzen. An Stelle der Mauern sind Glascheiben getreten, so daß es aussieht, als wäre Augsburg eine Seestadt mit unendlich vielen Aquarien. Allein es ist der Zug der Zeit. „Nach Golde drängt, am Golde hängt doch alles. Ach wir Armen!“ Wie hatte sich doch früher der alte Reichtum Augsburgs zum guten Teil in Kunst umgesetzt! Vielleicht erwacht doch wieder nach getaner Sättigung der Appetit nach dem Schönen und entfernt die mercurialen Gifstoffe aus dem baulichen Organismus Alt-Augsburgs.

In alten Stadtanlagen finden sich manchmal bereits Lösungen von Problemen vor, denen wir heute nachgehen. So hat Augsburg eine geradezu vorbildliche Kleinwohnungsanlage in der Fuggerei; eine mustergültige Lösung der sozialen Frage der billigen Wohnung aus dem Jahre 1519. Denn die Jahresmiete betrug etwa 4,12 Mark. Und dabei hat in dieser aus dreiundfünfzig Häusern mit hundert- undsechs Wohnungen bestehenden Kolonie jede Familie etwa drei bis vier Zimmer zur Benutzung, dazu noch Gärten und Hof. Die Bauweise ist für eine Kleinwohnungskolonie musterhaft nach keinerlei Schema angeordnet, sondern überaus mannigfaltig: Schwäbische Giebel, ruhige, breit hingezogene Dächer, köstliche Gruppierungen, Überschneldungen und Durchblicke und kleinen äußerst reizvoll gestalteten Haus Schmuck: Eine Madonna über der Haustüre in einer bemalten Nische oder den Hauspatron am Gie und Blumen am Fenster. Und dazu noch eine kleine Kirche und auf der Straßentreuzung einen Brunnen. In den sauberen Gassen und Häusern der Fuggerei herrscht die Gemütlichkeit kleinstädtischen ruhigen Lebens. Da tauchen nachdenkliche, stillversonnene Gesichter hinter den Fenstern auf, alte Weiblein sitzen unter der Haustüre, die Hauskaze auf dem Schoß oder ein biederer Alter mit der Pfeife im Mund schaut aus dem Fenster und auf der Gasse schwärmt und lärmt das junge Volk wie die Spazier in den Dachrinnen. Am Abend, wenn die alten Leute draußen vor den Häusern sitzen oder am Brunnen schwärzen, zwitschert noch ein Schwäblein unterm Giebel ein altes schwäbisches Liedlein: „Die alten Welber hatschen auf allen Gassen, wäre besser, sie säßen zu Hause und spinnen ein Gärli.“

Von der Fuggerei aus gelangen wir durch eines der alten Tore in die Jakobervorstadt. Wenn, wie heute, Markt in der Jakobervorstadt ist, dann schauen die alten Stiebel über die bunte muntere Budenstadt herein und es entstehen Bil-



der, wie sie nur ein schwäbischer Ludwig Richter zeichnen könnte.

Sobald das Frühjahr gekommen ist, wandern die Leute nach dem winterlangen Aufenthalt in ihren Stuben gern hinaus ins Freie, in die im Pfingstschmuck prangenden Anlagen, um die alten Stadtgräben und Wälle. In diesen

alten Gräben nimmt das Wasser bald eine lichtgrüne Farbe an wie Beryll, bald erscheint es tiefer grün gefärbt wie Smaragd oder schwermütig dunkel wie Turmalin. Und in diesen stillen, lichten und dunklen Gewässern ziehen bald weiße, lichte Wolkenstreifen, bald graue Wetterwolken oder es strahlt daraus die reinste Himmelbläue. Auch spiegeln sich darin die alten Mauern und Türme und das junge flaumige Gelbgrün, das sich weich und mollig um das starre Gemäuer legt. Aus grün umbuschten Lauben duftet der Flieder und eine Amsel flötet ihr Frühlingslied.

Von diesen grünen Wall- und Torplätzen aus schaut man gern zurück auf die Stadt und sieht, wie aus den finstern Toren festtätig gepugte Menschen herausdrängen, wie sie alles hinter sich zurücklassen – die engen Gassen und Gäßchen, die Giebel und Dächer, Stuben und Lädchen, Arbeit und Sorge – und sich freuen im goldnen Sonnenlichte, als feierten sie alle eine Auferstehung und würden sie alle angeweht von dem Hauche eines neuen werdenden Lebens.

Vom „Lueg ins Land“ genießt man eine herrliche Aussicht. Es ist ein vergnügliches Tun, an schönen Frühlings- und Sommertagen hier oben zu sitzen und seine Blicke über die Stadt hinwandern zu lassen und hinaus aufs schwäbische Land, das sich nord- und westwärts fortsetzt bis dahin, wo die dunklen Wälder stehen. Immer wieder aber zieht es den Blick nach Osten, hinaus auf die unmittelbar an die Stadt anstoßende schwäbisch-bayerische Hochebene, und so dünkt es uns: Da draußen ist noch viel Land für unser Volk, dort könnten noch viele Menschen wohnen, auf

den meilenweiten Freiflächen der Hochebene gibt es noch
unendlich viel Raum für alles, was wächst und wachsen will
in unserer Zeit. – Langsam und allmählich wie eine
werdende Welt steigt aus dem jungfräulichen
Boden der Hochebene um Alt-Augsburg die
neue Industriestadt Augsburg empor.

Alexander Seilmeyer.

Das Maximilians-Museum.



Augsburg hat im Rathaus seinen goldenen Saal. Im Maximiliansmuseum besitzt es sein goldenes Haus. Golden in der Gesinnung, die das Museum geschaffen, golden in der künstlerischen Stimmung, die es atmet, golden in den Denkmälern, die es birgt. Museen sollen nicht tote Anhäufung alter Kulturzeugen sein, sondern lebendige Organismen mit geheimnisvoller Strahlung. Wenn je ein Museum lebendig ist, so ist es das Augsburger. Im Maximiliansmuseum schlägt das Herz von Augsburgs alter Kultur.

Kein Neubau umhegt die Schätze. Das Museum besteht vielmehr aus zwei rückwärts aneinanderstoßenden, einen Gartenhof umschließenden Bürgerhäusern, einem spätgotischen Haus von 1511–1514 an der Annastraße und einem Frührenaissancehaus von 1544–1546 an der Philippine-Welser-Straße. Es spielten sich also einst Menschenschicksale im jetzigen Museumsgebäude ab. Das macht die Räume warm, benimmt ihnen die Beklemmung, die uns so oft in den Museen befällt. Schon im 17. Jahrhundert unter einem Besitzer vereint, dienen die beiden Häuser seit 1854 Sammlungszwecken. Die jetzige Form erhielt das Museum 1907

und 1908 durch einen Umbau nach dem Plane von Gabriel Seidl und durch neue Einrichtung und Aufstellung unter der Leitung von Rudolf Seitz.

Wie die Gründung, so steht auch die Neugestaltung des Maximiliansmuseums in geistigem Zusammenhang mit dem Bayerischen Nationalmuseum in der Landeshauptstadt. Unvergleichlich umfassender, ausgedehnter und mannigfaltiger ist das Münchener Museum. In sich geschlossener, einheitlicher, trauter ist das Augsburger Museum. Es stellt nur ein Kind der großen, im Nationalmuseum vereinten Familie dar, aber ein Kind, das zu einem Mann von frischer Kraft und selbständiger Eigenart erwachsen ist. Schwäbische Kunst und Kultur, mit starkem Übergewicht Augsburgs – das ist das Gepräge der Sammlungsbestände. Die Sammlungen des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, der Stadt Augsburg, des Diözesanmuseums, endlich Leihgaben Privater – diese vier bilden im Hause ein Ganzes. Und zwar ein anheimelndes Ganzes. Denn es ist ein Vorzug kleinerer, auf einen Landesteil sich beschränkender historischer Museen, daß sie nicht bloß leichter zu überschauen und zu erfassen sind, sondern auch stärker und inniger zum Herzen sprechen.

In der Geschichte der Kultur Augsburgs überstrahlen zwei Perioden alle übrigen an Bedeutung: die Römerzeit, zu der Augsburg die glänzendste Stadt Rhätiens war, und die Zeit des Humanismus, als Kaiser Maximilian I. häufig in der Stadt weilte, als die Fugger den Ruhm von Augsburger Unternehmungsgeist und Reichtum und Holwein der Jüngere den Ruhm von Augsburgs Kunst hinausstrugen in die Welt. Eine sinnige Fügung ist es, daß uns beim Eintritt

in das Museum ein Gruß gerade dieser zwei überragenden Blüteperioden Augsburgs den Willkomm bietet. Römische Denkmäler in einer Frührenaissancehalle – in dieser Zusammenstellung ein sprechendes Sinnbild des Geistes, der im ganzen Hause waltet. Konrad Peutinger, der berühmte Humanist und Stadtschreiber war es, der, angeregt durch seinen Aufenthalt in Rom, die römischen Monumente Augsburgs sammelte und schon 1505 ein Werk über sie herausgab. Und wie die Zeit der Frührenaissance die römischen Monumente zuerst zielbewußt in ihren Schutz nahm, so sind diese Denkmäler auch heute noch im Frieden eines Frührenaissancebauwerkes geborgen. So geben die Denkmäler des Saales doppelten Klang. Aber noch etwas rufen sie dem Besucher zu: das Museum will eine Ergänzung des Kulturbildes sein, das wir in den Straßen, in den Kirchen und Häusern der Stadt finden. Was von der Römerzeit im Stadtbild sich erhalten hat, ist so spärlich, daß es hier nicht zum Bewußtsein kommt; erst beim Eintritt ins Museum gewahrt man staunend, daß schon damals für Augsburg eine große Zeit war. Dante, einer der ersten Zeugen des erwachenden Interesses für das klassische Altertum, sagt einmal, die Steine der Mauern von Rom verdienten Ehrfurcht und der Boden, worauf die Stadt gebaut, sei würdiger als die Menschen meinten. Dieses Wort Dantes möchte ich angesichts der feierlichen Monumente des Römersaales auch auf Augsburg anwenden. Und wie Boccaccio die Trümmerwelt des antiken Bajä „altes Gemäuer“ nennt „und doch neu für das moderne Gemüt“, so bleiben die römischen Denkmäler ewig jung und lebendig für den modernen Menschen, wenn er nur den Zauberstab besitzt, sie

zu wecken. Die römischen Denkmäler und die ganze antike Kultur, sie schlummern nur, gleich dem reizenden Amor von Oberbächen im Vordergrunde des Saales. An uns aber ist es, sie für unseren Geist wieder lebendig zu machen.

Aus der Paarung des Ernstes mit dem Heiteren erwachsen gar oft schöne Eindrücke. So birgt auch der Gegensatz zwischen dem Ernst der Römermonumente und dem heiteren Charakter der zierlichen Frührenaissancearchitektur des Saales ein künstlerisches Moment von großem Reiz.

Ein rascher Gang durch das Haus gestattet nicht, bei Einzelheiten zu verweilen. Aber auch ein nur flüchtiger Blick auf so manche figürliche Darstellung, z. B. auf das gut bewegte und geformte Merkurrelief des Motivaltars aus Gersthofen, ruft die Erinnerung wach an die Pflege der Schönheit des menschlichen Körpers in der antiken Kunst. Mit der Antike versank auch auf Jahrhunderte die Freude an der körperlichen Schönheit des Menschen und die Fähigkeit, sie in der Kunst auszudrücken. Fest und sicher und doch zugleich ungezwungen und natürlich bewegt stehen die Gestalten auf dem in der Nähe des Domes gefundenen Denkstein mit den zwei Amtspersonen (zwischen Eingang und Straßenwand) oder auf dem Denkmal mit Mann und Frau von der Gögginger Straße (zwischen Eingang und Hofwand). Das in diesen römischen Werken liegende Gefühl für Ebenmaß des Körpers und natürliches Menschentum ist gleichsam zusammengedrängt in den horizontalen Linien der breiten kräftigen Achseln. In der Blütezeit der romanischen Plastik des 13. Jahrhunderts, jener Periode, da die Wiedergabe des menschlichen Körpers im Mittelalter den großen Anlauf zu einem edlen, allgemein gültigen Natu-



JAKOBERSTRASSE.

ralismus genommen, kehren die horizontalen Achsellinien wieder. In der Gotik aber, als der menschliche Sinn, von Gefühl und Sehnsucht überwältigt die Orientierung ins Über sinnliche und Geistige fand, weicht dieses Kennzeichen des aufrechten Menschen den schmalen abfallenden Achseln engbrüstiger Körper: der Geist hat die Natur bezwungen, vergewaltigt.

Diesen grundlegenden Unterschied in der Auffassung zweier Kulturwelten mögen wir im Augsburger Museum besonders scharf erfassen. Denn wir treten von der Römerhalle fast unvermittelt in den Raum mit Skulpturen des Mittelalters und der Renaissance. Nur das kurze Zwischenspiel von einigen Stufen treppauf und dann wieder treppab trennt die beiden Räume, aber in Verbindung mit dem Blick in den Garten des Hofes und in das von dort herein grüßende Grün der ewig unveränderlichen Natur genügt es, das Auge empfänglich zu machen für eine andere Seelenwelt. Die gotischen Skulpturen bekunden das mystische, hoch entwickelte Innenleben, die zarte lyrische Empfindsamkeit, mit denen der Gotiker die ganze Natur beseelt. Aus der lebensgroßen, spätgotischen Madonna von St. Ulrich, aus ihrem Schwung, aus ihrem Faltenwurf, aus ihrer Miene strömt dieses Leben über in den Beschauer. Noch zarter, noch inniger ist die Erscheinung der Gottesmutter auf dem großen Steinepitaph des Abtes Mörlin von St. Ulrich; und St. Ulrich selbst, der den vor der Madonna knienden Abt beschützt, steht da mit zwar realistischem, aber ganz durchgeistigtem, verinnerlichten, auf das Überirdische gerichteten Gesichtsausdruck. Ausgezeichnete Vertreter einer Kunst, in der Augsburg Großes geleistet im 15. und 16.

Jahrhundert! Wie die Frührenaissance die Geisteswelt der Gotik mit Weichheit, Rundung und Schmiegbarkeit füllt und so die Figuren aus einer erdichteten Umwelt allmählich wieder zurückführt in die Prosa des Daseins, das zeigt die feine Steinskulptur des Getreuzigten mit Maria Magdalena aus der Dominikanerkirche in Augsburg. Den klaffenden Gegensatz aber zur Antike bekundet die Holzfigur des heiligen Sebastian am Baumstamm aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, eine geradezu groteske Gestalt. Unwillkürlich fragen wir vor diesem deutschen Akt: „Göttin der Schönheit, wohin bist du entflohen?“ Im Augsburger Museum erlebt man die Wahrheit des Satzes: Die gotische Kunst lehrt die Schönheit der menschlichen Seele, aber nicht die Schönheit des menschlichen Körpers.

Vom Podest zwischen den beiden Skulpturenräumen führt eine lauschnige Treppe in das erste Obergeschloß, zunächst in das Diözesanmuseum. Eine Fülle wertvoller Altertümer zeigt die bedeutsame Stellung der großen Augsburger Diözese in der alten Zeit. Immer bewundere ich, wie in dem beschränkten Raume eine solche Menge von Gegenständen untergebracht werden konnte ohne ein Bild der Verwirrung zu bieten. Künstlerhand (Konservator Hans Haggemüller) hat durch verschiedene Form der sich in beiden Saalhälften symmetrisch entsprechenden Vitrinen einen bewegten Rhythmus im Raumbilde geschaffen, gleichzeitig aber auch durch einheitlichen braunroten Anstrich des Holzes, durch matte Vergoldung der Metallrahmen, durch das einheitliche gerippte Blau des Stoffgrundes, von dem sich die Kunstwerke in den Schreinen abheben, für ruhige farbige Grundtöne gesorgt inmitten dieses Stil-, Formen- und Farbenton-

zertes der verschiedenartigsten Zeugen kirchlicher Kunst. Und die originale Barockmalerei der Spiegeldcke mit den abgeblästen bunten Farben und dem vielen Grau in Grau legt sich abschließend in harmonischer Zusammenfassung über das untere Gesamtbild.

Bietet die Diözesansammlung in den vielen Gruppen kirchlicher Kunst, in den Tafelmalereien, Glasgemälden, Miniaturen, Skulpturen, Metallarbeiten, Textilien usw. ein buntes Allerlei, so sind die folgenden Räume zur Abwechslung bestimmten Zweigen des Kunsthandwerks gewidmet: dem Porzellan ein



Raum, ein anderer der Goldschmiedekunst, ein dritter dem Zinn. Dieser Übergang von der Mannigfaltigkeit zu geschlossenen Einheiten wirkt beruhigend auf Auge und Gemüt, lockt auch zur Vertiefung des Schauens und Sinnens. Und die Vertiefung wird vollends leicht gemacht durch die geschmackvolle Aufstellung, die uns fast vergessen läßt, daß wir in einem Museum weilen. Im

Porzellanzimmer ist das Porzellan auch als dekorativer Bestandteil des Raumbildes verwendet. Rings an den Wänden zieht sich in geschlossenen Flächen das Schrankwerk hin, das mit seinem lichten, bisweilen ins Rötliche spielenden Naturholzton und dem hellgrün bespannten Hintergrund den auf Glastafeln gereihten Produkten der Phantasie einen heiteren Rahmen bietet. Und die weißen Wände darüber werden in kräftigen dunklen Farbenakzenten belebt durch die Werke Augsburger Maler, Fruchtstücke des Charles William von Hamilton und Schlacht- und Lagerszenen des Georg Philipp Rugendas. Der Reichtum an guten Bildern, der uns hier zum erstenmal auffällt, begleitet uns durch das ganze Museum. Er veranschaulicht die außerordentlich rege Pflege, die die Malerei in Augsburg im 17. und 18. Jahrhundert gefunden hat. Die Porzellansammlung, in der die bedeutendsten Fabriken vertreten sind, verrät so recht den Charakterzug des Rokoko: „Schönheit ist Spiel“. Ernster mutet das Goldschmiedezimmer an. Unter dem dunklen Braun des barocken Holzplafonds gleißt und glänzt das Gold und Silber in den Vitrinen um so kräftiger. Es ist wie ein Hereinleuchten der großen kunstgeschichtlichen Bedeutung der Augsburger Goldschmiede. Noch heute begegnet ein Niederschlag der Blüte der Augsburger Goldschmiedekunst fast in jeder der Tausende süddeutscher Kirchen. Kühler, aber lichter wird wieder die Farbenstimmung im Zinnsaal. In Erinnerung daran, daß das Zinn vielfach als Schaugerät diente, sind hier die Stücke unter Glas an den Wänden aufgestapelt, gruppiert zu einer dekorativen Gesamtwirkung. Ein großer Teil dieses Zinnes stammt von

einem Privatsammler. Das gemahnt an die wichtige Rolle, die der Sammler in der Geschichte des Museumswesens spielt.

Es geht weiter in das Münzkabinett. Mit Wohlbedacht ist hier dem milden Blau der Decke ein Resonanzboden gegeben in dem gleich gefärbten Grund der Münzkästen. Und in Harmonie mit der Spezialsammlung Augsburger Münzen



und Medaillen stehen Porträts von Augsburger Numismatikern und Münzmeistern, die neben andern, schön verteilten Gemälden die Wände schmücken.

Durch einen ganz schmalen aber hellen Gang schlüpft man hinüber ins Hinterhaus. Die Unterbrechung mit einer solchen Einschnürung erhöht die Wirkung der anstoßenden Raumbilder. Der Gang verstärkt zugleich den Zug desheimeligen, der dem Museum eigen ist. Musikinstrumente,

Waffen, Zunftaltertümer, Möbel und Kostüme finden sich in den vier rückwärtigen, ganz verschieden geformten und verschieden belichteten Räumen. Ihren Glanzpunkt bildet die Zunftstube. Nach der Annastraße zu gelegen, durch eine große Öffnung mit dem in den Hof schauenden Waffensaal verbunden, mit einer gotischen Balkendecke und einer gotischen hölzernen Stützsäule aus dem ehemaligen Imhofhaus versehen, an einer Schmalseite mit einer rechtwinklig einspringenden Mauerecke gar traulich und eigenartig gegliedert – so mutet die Zunftstube schon durch ihre Lage und Raumschöpfung an. Und die Art, wie hier die Zunftaltertümer, jene Wahrzeichen des Kernes der Kraft der alten Reichsstadt, zu einem ruhigen Stilleben vereint sind, gewinnt unser Herz. Es ist die schönste Zunftstube, die ich in einem Museum kenne, ein wirkliches Ehren-
denkmal alten Bürgerfleißes. Auf schlichten, mit graublauem Kupfen überzogenen Postamenten stehen Zunftladen, dazwischen zinnerne Krüge und Humpen, an den Wänden ziehen sich die Zunfttafeln hin, vor allem jene der Weber und Goldschmiede, und von der Decke hängen Zunftzeichen herab, all das sorgfältig geordnet, frei von Überfüllung. In einer großen Wandnische blinkt zinnernes Zunftgeschirr. Mag manches von der alten Zunftverfassung nicht unsern Beifall finden, in einem verdienen die alten Handwerker nach Ausweis all ihrer Arbeiten unsere vollste Bewunderung, nämlich in dem unaufhörlichen Vorwärtstreben in der Stilentwicklung, in der allezeit jugendfrischen Aufnahme neuer Motive und deren Weiterbildung. Auch Augsburgs Handwerk war von dem Geiste beseelt, den die Berse der Zunftstube des Bayerischen Nationalmuseums atmen:

Das ist wack'res Handwerkstreiben,
Wenn ein jeder gut gewillt,
Immer noch will Lehrling bleiben,
Wenn er schon als Meister gilt.

Von dem tiefen Möbel- und Trachtenzimmer, das an die alten Augsburger im Haus und auf der Straße erinnert, gelangen wir wieder durch einen schmalen Gang an eine Langseite des Hofes. Ein kleines Gelaß mit barockem Deckenfresko nimmt uns auf. Traulich steht ein barocker Ofen in ihm. Einige Ölgemälde aus dem 16. Jahrhundert zieren die Wände. Ein Raum, so recht geschaffen zum Ausruhen von den mannigfaltigen Eindrücken, an denen wir uns bis jetzt erfreut. Ein Raum aber auch stillen und ehrfürchtigen Gedankens. Denn in ihm grüßen wir die von dem Augsburger Meister Christoph Amberger 1543 gemalten Bildnisse des Konrad Peutinger und seiner Ehefrau Margareta. Das biedere, ruhige Gesicht des treuen deutschen Mannes, des Pioniers der Altertumskunde in Deutschland, des vertrauten Beraters des Kaisers Maximilian I., übt auf uns Angehörige einer Zeit der Unrast und des schnellen Lebens eine ergreifende Wirkung. Vielleicht spüren wir nirgends mehr als vor diesem Bilde, welchen Segen der Hausgeist des Augsburger Museums spendet. Denn in einer Gemäldegalerie oder in einem großen Museum käme der ethische Wert des Kunstwerkes nicht entfernt so zur Geltung wie hier in dem intimen Raume des ehemaligen Patrizierhauses.

Im nächsten Zimmer und im Vorplatz des Treppenhauses folgen Denkmäler der Augsburger Fassadenmalerei, teils in Originalskizzen, teils in modernen Kopien und Rekonstruk-

tionen von Kunstmaler August Brandes in München. Augsburg ist einst durch seine Fassadenmalereien berühmt gewesen. Es war daher ein guter Gedanke, diese Eigenart des Stadtbildes im Museum zu verewigen. Angesichts der stattlichen Kopien begreift man die feinsinnigen Worte, die der geistvolle Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl in seinen „Augsburger Studien“ 1857 den Fassadenmalereien widmet. „Ich habe“, sagt er, „jahrelang die vielen Straßengemälde betrachtet und wieder betrachtet und Augsbургische Geschichte daraus gelernt, bevor mir irgendeine andere Chronik der Stadt in die Hand gekommen war. Denn dies ist überhaupt eines der wichtigsten Handwerksgeheimnisse des Volksstudiums, daß man die lebendigen und die monumentalen Quellen erforscht, ehe man die geschriebenen auch nur von ferne ansieht. Dadurch lesen wir Neues aus den letzteren heraus, während wir bei der umgekehrten Methode nur die toten alten Historien in die lebendige Gegenwart hinein buchstabieren.“

Auf einer behäbigen, breiten, schön gewundenen Treppe steigen wir hinauf in das zweite Obergeschoß. Mit einigen spätgotischen Tafelbildern und mit dem Epitaph der Familie Schwarz von Hans Holbein dem Älteren gemahnt das Treppenhaus wieder an die Blütezeit der Augsburger Malerschule. Und das Holbeinsche Bild, das durch einen hochgesinnten Gönner gestiftet wurde, ist zugleich ein Denkmal der Opferwilligkeit und der Freigebigkeit der Bürgerschaft, der Liebe der Augsburger Kunstfreunde zu ihrem Museum, dieser schönen rühmenswerten Eigenschaften, die überall als nicht zu übersehende Charakterzüge in dem Hause walten.

Oben treten wir in einen weitgedehnten, hellen Saal mit einem barocken Deckengemälde des Olymps und der Erdteile. Es ist der Prunksaal des Patrizierhauses, der Ehrensaal des Museums, der Saal des Elias Holl. Der Baumeister, der zuerst von allen deutschen Renaissancearchitekten etwas von dem monumentalen Zuge italienischer Kunst seinen Werken eingehaucht, der Mann, der mit so gewalttätiger, schöpferischer Hand ändernd in das mittelalterliche Stadtbild Augsburgs eingegriffen, der der Macht der alten Reichsstadt so kraftvoll sinnbildlichen Ausdruck verliehen, er gibt in den Zeugen seines Geistes dem vornehmsten Raum des Museums die Weihe. An den Modellen der verschiedenen Rathausprojekte Holls beobachten wir das Werden des Künstlers. Auf dem ersten Familienbilde schauen wir in des Meisters Seele. Und bei einem Blick auf das Modell des früheren gotischen Rathauses mit seinem malerischen Nebeneinander einzelner unsymmetrischer kleiner Bestandteile ermessen wir die ganze Wucht seiner Tat: Holl hat den Geist der Gotik begraben.

Die Abwechslung, jenes Motiv, in dem das Geheimnis eines gut gestalteten Museums liegt, bringt nach der Erschütterung im Holl-Saal wieder Ruhepunkte für das Gemüt. Reizvolle Einzelarbeiten aus Schmiedeeisen, aus Bronze, Messing und Kupfer sind in den nächsten Räumen aufgestellt, mit der gleichen Bezwingung vieler Stücke zu einem einheitlichen Bilde, zu guter Massenwirkung, wie wir sie schon bisher so oft in dieser Museumschöpfung bewunderten. Bei den zahllosen, aus ihrem Zusammenhang gerissenen Eisenbeschlägen war das Erreichen eines guten Gesamtbildes besonders schwer. Noch wollen Töpfer- und

Glasarbeiten gemustert sein, darunter auch schwäbische Fayencen aus Öggingen und Künnersberg. Dann geht es wieder durch einen engen lauschigen Gang in das Hinterhaus.

Hier öffnet sich zunächst ein besonders der Entwicklung des Stadtplanes und des Stadtbildes gewidmeter Saal. Auf großen Gemälden aus Augsburgs künstlerischer Blütezeit schreiten die vornehmen Geschlechter zu ruhigem Tanze. Es ist, wie wenn sich die Paare uns anschließen auf unserer Wanderung durchs Haus.

An den Saal mit der Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Stadt gliedert sich gleichsam zur Erläuterung der Vorstufe die große vorgeschichtliche und römische Sammlung. Mehr als andere Abteilungen des Museums fordert sie zu ihrer Würdigung wissenschaftliches Verständnis. In ihrem Reichtum erscheint sie zugleich als Monument jahrzehntelanger verdienstvoller Forschungstätigkeit des Historischen Vereins.

Den Schluß macht ein Saal mit Holzschnitten, Kupferstichen, Handzeichnungen, Druckwerken, Handschriften, endlich ein Rokokozimmer. Nochmals wird hier die hervorragende Stellung Augsburgs in der Geschichte der Malerei und ihrer Schwesterkünste augenscheinlich vom Ausgang des Mittelalters bis in das 18. Jahrhundert.

Augsburger Ornamentstiche eines Nilson und anderer erinnern an die große Rolle, die Augsburgs Stecher in der Vermittlung der Stilbewegung des Barock und Rokoko gespielt haben. Sprach man doch damals geradezu von „Augsburger Geschmack“ im Sinne von Rokokogeschmack. Und Johann Elias Riedinger, von dem kleine Ölgemälde

im Rokokozimmer sich finden, trug durch seine in Kupfer gestochenen Tierbilder den Namen Augsburgs durch ganz Europa.

Die guten Geister des Hauses haben uns begleitet vom Anfang bis zum Ende. Kaum merkten wir, daß wir in einem Museum waren. Wir fühlten uns wohl als Gäste in einer Behausung der Musen, in einem künstlerisch geadelten Heime schöner und großer Erinnerungen.

Im Augsburger Museum durchdringen sich Inhalt und Form, Wissenschaft und Kunst. In ihm ahnen wir das Geheimnis des Lebendigmachens der Museumschätze. Die große Abwechslung der Sammlungsräume in Grundriß, Aufbau, Höhe und Belichtung, in der Farbe der Wände und der Decken, in der Form und Farbe der Vitrinen und Postamente, in der Anordnung und Verteilung der Gegenstände, der künstlerische Geschmack, der in allen diesen Punkten waltet, der Geist des Hauses, der die Zeugen vergangener Kultur in Herzensnähe bringt – all das schafft gleichsam die einschmeichelnde Begleitmusik zum Verständnis der Sprache der Altertümer.

So wird hier die Unverwelklichkeit des Alten zum Erlebnis. Und nichts willkürlich Zusammengerafftes, von weither Geholtes stört wie so oft in den großen internationalen Museen die Stimmung.

Auf Schritt und Tritt sehen wir vielmehr die Wechselbeziehung zwischen dem lebendigen alten Kulturbild in den Straßen und Kirchen und Häusern der Stadt und dem Museumsgut. Im Spiegel seines Museums mag Augsburg sich selber erkennen. In ihm mag der Fremde es be-
lauschen.

Die echt deutsche Museumstat Augsburgs ist ein Grad-
messer des Fortschrittes und der Blüte der Stadt
in der Gegenwart. Jedes Museum soll ein
Kunstwerk sein. Das fordert unsere
Zeit. Augsburg hat diese
Forderung erfüllt.

Georg Sager.



Alt-Augsburger Buchkunst und Graphik.



Wie in der ganzen christlichen Welt des Mittelalters, so waren auch in Deutschland die Klöster die ausschließlichen Träger höherer Kultur. Wissenschaft, bildende Künste und Musik fanden Verständnis und liebevolle Pflege innerhalb der Klostermauern. Und von dort aus drang das Wissen durch Vermittlung der Klosterschulen, die bildende und die Tonkunst auf dem Wege durch die Kirche in das Volk hinaus, wenn auch von einer Popularisierung im heutigen Sinne noch lange keine Rede war. Schreiben und Lesen blieb eine seltene Kunst, dem Bauern und dem Bürger gleich fremd wie dem Edelmann; finden wir doch sogar noch in Urkunden des späten Mittelalters den seltsam anmutenden Vermerk „wegen hohen Adels Schreibunkundig“ und selbst von dem vielseitig gebildeten Kaiser Maximilian I. hebt es der Weiskönig ganz besonders rühmend hervor, daß er schön schreiben konnte, „wiewol Ihme nit not was, sondere guete schrift zu lernen“. Höhere Bildung war ein Privileg der Geistlichkeit, clericus war synonym mit „Gelehrter“.

Da nun bei der Herstellung der Handschrift und später des gedruckten Buches Wissenschaft und Kunst Hand in Hand gehen mußten, so ist es nicht verwunderlich, daß Mönche die ersten und lange Zeit die alleinigen Verfertiger

waren. In den Klöstern wurden die Handschriften geschrieben, rubriziert, illuminiert, gebunden und in den Handschriftensammlungen der Stifte verwahrt. Daraus erklärt sich auch – soweit es nicht mit der mittelalterlichen Ideenwelt überhaupt zusammenhängt – das Vorwiegen Bücher theologischen Inhalts sowie religiöser Motive in der Kunst.

Daß in Augsburg mit seinen blühenden, reichen Klöstern die Handschriftenherstellung eine besondere Pflegstätte fand, ist klar. Vor allem war es das berühmte Benediktinerstift St. Ulrich und Afra, dessen Mönche in der Schreibkunst Hervorragendes leisteten, angeregt und unterstützt durch kunstsinnige und energische Äbte. Sind schon im Zeitalter der Hohenstaufen beachtenswerte Leistungen der Buchmalerei aus dem Kloster hervorgegangen, die im Reime schon den Zug zum Malerischen und den feinen Geschmack in der Farbenzusammenstellung der späteren schwäbischen Malerei erkennen lassen, so entstanden die reifsten Kunstwerke dieser Art doch erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts.

Eines Mannes Name hat vor allem das Kloster St. Ulrich und Afra in der Geschichte der Handschriftenherstellung berühmt gemacht: Leonhard Wagner alias Wirßlin. Er stammte aus „Schwabmünchen“, wie wir aus der Schlußschrift in einem der von ihm verfertigten Manuskripte erfahren. Schon als fünfundzwanzigjähriger Bruder fing er an, Handschriften für sein Kloster herzustellen und noch als hoher Sechziger schuf er eines seiner schönsten Werke; sein künstlerischer Ruf drang weit über die Mauern seiner Heimatstadt hinaus, so daß selbst die berühmtesten Schreibstätten des Mittelalters, wie das Kloster St. Gallen, ihn an sich zu ziehen suchten. Seine Höchstleistungen stellen drei pracht-

volle für den Gottesdienst bestimmte Handschriften dar, ein Graduale aus dem Jahre 1490, das sich jetzt unter den im Augsburger Maximilianmuseum verwahrten Stücken des Domschatzes befindet, eine „Gemeinschaft der Heiligen“ aus dem Jahre 1519, die er als Fünfundsechzigjähriger vollendete – nun im Besitz der Hof- und Staatsbibliothek in München – und ganz besonders das Psalterium, das er im Jahre 1495 begann und genau binnen Jahresfrist zu Ende führte, und das eines der herrlichsten Stücke der Augsburger Staats-, Kreis- und Stadtbibliothek, die es unter ihren Eimellen verwahrt, darstellt.

Die Handschrift ist von bewundernswerter künstlerischer Einheitlichkeit. Zu den wuchtig-schweren äußeren Dimensionen gehören die kraftvollen monumentalen Schriftzüge mit den leuchtenden roten und den mattgetönten blauen Initialen, wobei die reizvollen Bordüren mit ihrem Rankenwerk und ihren in den lebhaftesten Farben ausgeführten künstlerischen Einfällen dem ganzen Werk eine außerordentliche Frische geben. Die bildergeschmückten Initialen vollends, mit denen das Werk überreich geziert ist und die Meisterstücke weltlicher Miniaturkunst darstellen – sie stammen von den Augsburger Meistern Jörg Beß und seinem Sohne – geben dem klösterlich ernsten und schweren Grundcharakter der Handschrift durch die graziöse Leichtigkeit der Zeichnung, den leuchtenden Goldhintergrund und den duffigen Schmelz ihrer Farben in reizvollstem Gegensatz etwas Lebensfrohes, Freudiges, Frisches. Die Verbindung markig deutscher, aufrechter Festigkeit mit italienischer Leichtigkeit, Grazie und südlicher Farbenfreudigkeit haben hier eines der herrlichsten Werke der Buchkunst überhaupt geschaffen

(denn der Begriff Buchkunst ist alt, wenn auch das Wort neu ist).

Außer den genannten Handschriften rührt von Leonhard Wagner eine Sammlung von über hundert kunstvollen Schriftarten her, ein im Mittelalter hochgeschätztes Werk, das dem Kaiser Maximilian bei einem seiner Augsburger Besuche von dem Ulrichsstifte als Geschenk überreicht wurde und das jetzt in der Stille des Augsburger bischöflichen Archives in so tiefem Dornröschenschlaf liegt, daß es lange Zeit für gänzlich verschollen galt.

Des großen Schreibkünstlers wuchtigen fleischigen Schädel mit den senkrechten Wülsten in der massigen Stirn und dem kraftvoll-trozig vorgeschobenen Unterkiefer hat uns Holbeins Silberstift in mehreren Zeichnungen erhalten, sogar dem Hl. Ulrich auf seinem das Ulrichswunder darstellenden Bild hat er Bruder Leonhards markige Züge geliehen.

Manch andere Handschrift ging zwar noch nach Wagners Tod aus dem Ulrichskloster wie aus anderen Klöstern hervor, aber der Höhepunkt war überschritten; so zeigt z. B. das aus dem Jahre 1576 stammende liturgische Büchlein des Fraters Johannes Hernlein bei weitem nicht mehr diese imponierende Größe und Kraft, diesen künstlerischen Ernst wie Wagners Schriften, sondern bei aller Feinheit im einzelnen schon etwas Kleinliches, Überzierliches, Spielerisches im Ausdruck, da das Formgefühl für das Ganze verloren gegangen war.

Waren es einerseits die Klöster, die die Miniaturen in Auftrag gaben, so waren es weltlicherseits besonders die Stadtchroniken – stand doch die Lokalgeschichtsschreibung bei dem in Augsburg immer stark ausgeprägten Bürgerstolz in

reichem Flor –, die die Illuministen und Illustratoren zum Schaffen anregten; so haben die Brüder Seltor und Georg Müllich mehrere Augsburger Chroniken mit Bildern geschmückt, die zwar eilig in der Form, aber außerordentlich lebendig im Ausdruck und in der Bewegung sind und so recht den schwäbischen Lokalcharakter, das Einfache, Schwere und die Vorliebe für die große Linie zeigen, lauter typische Eigenheiten, die sich beim Augsburger Holzschnitt in noch schärfer ausgeprägter Form wiederfinden.

Neben der künstlerisch vollendeten Handschriftenausgestaltung in den Klöstern, wo sich Inhalt, Schrift und Bilders Schmuck zu einem harmonischen Gesamtbild fügten und neben



der frisch und unbekümmert erzählenden Art der Chronikenausschmückung blühte noch die in den Schulen und Kanzleien gepflegte Schreibkunst, die aber mit Kunst nichts gemein hatte, sondern nur eine Kunstfertigkeit war, wenn auch die technische Geschicklichkeit dabei oft bewundernswert ist, wie bei den kalligraphischen Proben, die uns von der Hand des „Mägdlein-Schulhalters“ Tobias Tochtermann erhalten sind.

Zum Verfall der Schreibkunst trug neben anderen Ursachen vor allem die nun bereits allgemein gewordene Anwendung der Buchdruckerkunst bei. Zwar wurden noch hundert, ja zweihundert Jahre nach Erfindung des Buchdrucks ganze Bücher mit der Hand geschrieben, wie etwa Hernleins oben erwähntes Schriftchen oder prunkende Ehrengedächtnisbücher des Augsburger Rates oder Geschlechterbücher vornehmer Familien, aber die handschriftliche Herstellung war doch zur Seltenheit geworden, fast überall hatte sie der Buchdruck verdrängt.



Die führende Rolle, die Augsburg zeitweilig im 15. und 16. Jahrhundert in der Geschichte der Ausbreitung der Buchdruckerkunst und ganz besonders der Buchillustration gespielt hat, ist noch lange nicht gebührend bekannt. Noch war kein Jahrzehnt darüber vergangen, daß Guten-

bergs Erfindung die Mitwelt in staunende Bewunderung versetzt hatte, als sich auch schon in Augsburg eine Druckerwerkstätte auftrat. Bereits am 12. März 1468 verließ das erste in Augsburg gedruckte Buch die Presse, wodurch unsere Stadt, wenn ihr auch nicht, wie einige ältere Schriftsteller behaupten, die Erfindung der Buchdruckerkunst zu verdanken ist, in der Reihe der Städte der Welt, die die Druckkunst aufnahmen, an achter Stelle steht. Dieses erste Druckerzeugnis Augsburgs waren die Meditationen des Hl. Bonaventura und der Drucker hieß Günther Zainer. Das Buch in seiner schlichten Herbeheit des Ausdrucks steht unserem heutigen

Empfinden so nahe, daß man glauben könnte, wenn man es unter den Cimellen unserer Bibliothek liegen sieht, es rühre von einem modernen Buchkünstler her und sei nicht vier- einhalb Jahrhunderte alt. Die Type hat etwas spezifisch Schwäbisches an sich. Während Gutenberg zweierlei Typen verwendete, eine kleine, feine, rundliche, die die Herkunft des Erfinders der Druckkunst von der Goldschmiedezunft verrät, und eine prächtig repräsentative, starke, breite Type, die auf die Schrift der liturgischen Codices, die auf größere Entfernungen lesbar sein mußten, zurückgeht, schuf sich Günther Zainer eine eigene Typenform, die etwa in der Mitte zwischen beiden Formen steht und etwas Festes, Schwerfälliges, in die Breite Gehendes hat.

Gar nicht lange blieb Zainer Augsburgs einziger Buchdrucker, in rascher Folge entstand eine Buchdruckerei nach der anderen. Die Namen der Typographen Johann Schüssler, der wohl bei Zainer gelernt hatte, Johann Bämmler, aus dessen Presse besonders viele deutsche Volksbücher und Romane hervorgingen, Anton Sorg, dem das heraldisch wichtige älteste gedruckte Wappenbuch, nämlich Ulrich von Reichenthals Buch über das Konstanzer Konzil, zu verdanken ist, und noch manche andere hatten einen guten Klang. Auch hierin stand das Kloster St. Ulrich und Afra nicht zurück, indem im Jahre 1472 der ebenso kunstsin- nige wie kluge Abt Melchior von Stamham in weitblickender Erkenntnis der Zeitbedürfnisse eine Druckerei im Kloster ein-



richtete, „damit die Mönche nicht müßig gingen“. Um diese Zeit entstand auch hier eines jener merkwürdigen, außerordentlich selten gewordenen Blockbücher, bei denen jeweils die ganze Seite in Holz geschnitten und abgedruckt wurde und die lange Zeit irrthümlicherweise als Vorläufer der Kunst des Druckens mit beweglichen Lettern galten; das Buch ist eine Chiromantie, eine Unterweisung in der im Mittelalter so beliebten Kunst der Weissagung aus den Linien der Hand; es ist zweifellos Augsburger Ursprungs und wohl von einem gewissen Jörg Schapff verfertigt, einem Manne, den die hiesigen Steuerbücher jener Zeit allerdings nur als Buchbinder kennen.

Augsburgs berühmtester Buchdrucker aber war Erhard Ratdolt, dessen Tätigkeit im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts begann. Er richtete zuerst mit zwei anderen Deutschen in Venedig eine Presse ein, aus der einige der vollendetsten Drucke des 15. Jahrhunderts hervorgingen. Wenn Bämker mehr der volkstümlichen Belehrung und dem Lese- und Unterhaltungsbedürfnis seiner Zeit entgegenkam, so diente Ratdolts Presse mehr der Wissenschaft, wobei er sich besondere Verdienste um Mathematik und Astronomie erwarb, da er sich als erster an den Druck mathematischer Werke wagte; seine berühmte Ausgabe der Werke des griechischen Mathematikers Euklides mit seiner in Gold gedruckten Widmung an den Dogen Mocenigo ist überhaupt das erste gedruckte Buch mit mathematischen Figuren; einst der Stolz unserer Stadtbibliothek, wanderte es vor hundert Jahren mit der fast vollzählig vorhandenen Sammlung Ratdoltischer Drucke nach München. Den langjährigen Bemühungen des Bischofs Friedrich von Hohenzollern ge-

lang es endlich, Ratdolt seiner Vaterstadt zurückzugewinnen, wo er noch drei Jahrzehnte seine Kunst ausübte. Vor allem schuf er vollendet schöne liturgische Drücke, und sein Drucker-
 signet, ein nackter schreitender Mann mit zwei Schlangen in der ausgestreckten Rechten, erlangte eine ähnliche Berühmtheit wie des Basler Meister Frobens Schlangenstab oder die heraldische Lilie der Gebrüder Giunta in Florenz oder des Venetianers Aldus Manutius del-
 phinumwundener Anker. Seine von reifstem Geschma-
 ck zeugende Buchaus-
 stattung mit der in ihrer Einfachheit un-
 übertrefflichen Satz-
 anordnung und den reich ornamentierten Initialen, den literae florentes, hatte Ratdolt in Italien ge-
 lernt. Hatten einst deutsche Meister die Buchdruckerkunst nach Italien gebracht, so waren es jetzt umgekehrt die Italiener, die auf die künstlerische Buchausgestaltung geschmackveredelnd und anregend wirkten. Und so spann auch die Buchdrucker-
 kunst einen jener Fäden zwischen Augsburg und Venedig, wie so viele die beiden Städte verbanden. Das kulturelle Leben Augsburgs jener Zeit war ja überhaupt in vielem von Italien und dem romanischen Süden im allgemeinen stark beeinflusst. Welche Farbenfreudigkeit herrscht in der Stadt,



von den Häusern leuchten Fresken in den satten venezianischen Farben, am Perlaß tönt ein munteres Sprachengemisch, spanische Rehlauten mengen sich mit dem weichen Venezianer Idiom und dem rauheren Deutschen zu einem wunderlichen Gewirr; und wenn großzügiger Unternehmungsgeist Augsburger Kaufherrn weit hinausgreift hin zum Rialto und zum Fondaco dei Tedeschi der Lagunenstadt oder hin zur Stadt am Manzanares, ja über das Weltmeer hinaus nach Venezuela, so öffnet er hierdurch auch die Wege zu einem regen Austausch kultureller Werte zwischen diesen Ländern und der Vaterstadt. Am nachhaltigsten blieb Italiens Einfluß, der bis in das 16. Jahrhundert herein wirkte und dem besonders die deutsche Kunst viel verdankt. Deutlich verrät sich dieser Einschlag italienischen Kunstempfindens in der Augsburger Buchkunst des 16. Jahrhunderts, die in dessen erstem Viertel eine Höhe erreichte wie nie zuvor und nie nachher wieder.

Wie mit der Buchdruckerkunst so ging es auch mit dem Holzschnitt: Deutsche waren die Erfinder und ersten Verbreiter, Italiener veredelten die Form und befruchteten so wieder deutscher Meister Schaffen. Die Anfänge der Holzschnidekunst in Augsburg gehen fast bis zu den Anfängen der Holzschnidekunst überhaupt zurück. In Schwaben ist der Ort zu suchen, dem die westliche Welt die Erfindung jener Kunst verdankt, die eines Dürers und eines Holbeins Genie zur höchsten künstlerischen Reife brachte. In der Bibliothek der ehemaligen Karthause Buxheim bei Memmingen wurde jene berühmte Holzschnittdarstellung des Hl. Christophorus mit der von den Fachgelehrten heilsumstrittenen Jahreszahl 1422, die vielleicht das Geburtsjahr des Holzschnittes dar-

stellt, gefunden und nicht weit davon wird sie auch verfertigt worden sein. In der schwäbischen Kunstmetropole des Mittelalters fand die neue Technik bald eifrigste Pflege. Ein Studium der alten Steuerbücher zeigt uns, daß in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Augsburg eine so große Zahl von Kartenmachern und Illuministen lebte wie in keiner anderen deutschen Stadt, wobei noch zu berücksichtigen ist, daß die sicherlich nicht kleine Zahl der für den Holzschnitt arbeitenden Konventualen in den Bürger- und Steuerbüchern keine Aufnahme gefunden hat. Der Holzschnitt, der zunächst in primitiver Weise nur praktischen Bedürfnissen gedient hatte, nämlich der Herstellung von Spielkarten – schon 1418 werden in Augsburg die ersten Spielkartenmacher erwähnt – und von Heiligenbildern, hatte bald eine gewisse künstlerische Höhe erreicht, wovon manches in hiesiger Stadt entstandene Blättchen, das sich durch die Jahrhunderte zu uns herübergerettet hat, Zeugnis ablegt; dann aber war er in ein Stadium des Stillstandes getreten. Neues Leben und reichste Anregung erhielt der Holzschnitt erst durch seine Verwendung zur Buchillustration, wobei sich die Buchdrucker ihre Illustratoren erzogen. Die breite, erzählende Art des schwäbischen Holzschnittes eignete sich ja ganz besonders zur Illustration, und es ist kein Zufall, sondern in stilistischer Eigenart begründet, daß der Augsburger Holzschnitt gerade in seiner Anwendung zu Illustrationszwecken seine höchste Blüte erreicht hat, während der freie Holzschnitt niemals auf dasselbe künstlerische Niveau gelangte wie in der Schwesterstadt Nürnberg.

Durch die Bemühungen des Notars Godocus Pflanzmann entstand in Augsburg die erste illustrierte Bibel, ein nicht

nur buchtechnisch bedeutsames, sondern auch für die Popularisierung der Bibel wichtiges Ereignis, das nur primitive Vorläufer hatte in der Verbreitung der sogenannten „Armenbibeln“, die nur Bilder aus dem Alten und Neuen Testament mit entsprechendem, ganz kurzem Begleittext gaben. Die Bilder der Pflanzmann-Bibel sind noch recht unbeholfen und eckig, die Figuren steif und schematisch, ohne jeden individuellen Ausdruck; ja mehrmals mußte sogar ein und derselbe Holzstock verschiedenen Darstellungen dienen, sowie auch die einzelnen Könige und Propheten in kindlich naiver



Weise durch einen stets wiederkehrenden Holzschnitt verkörpert sind. In rascher Folge entstanden in Augsburg zahlreiche illustrierte Bücher, die anderwärts oft nachgeahmt wurden, wobei die ursprüngliche zeichnerische Ausgestaltung stets Vorbild blieb; so war es z. B. mit der „Histori von

der Zerstörung der Stadt Troia“ und dem Volksbuch von den „Sieben weisen Meistern“, einer Rahmenerzählung, die sich im Mittelalter außerordentlicher Beliebtheit erfreute. War es den Buchdruckern bei diesen Illustrationen in erster Linie um den erläuternden und zum Lesen anreizenden Charakter der Bilder zu tun, wobei diese ungelent und eckig und nicht selten ausdruckslos waren, so stehen die Holzschnitte späterer Bücher wie etwa Rodericus Zamorensis' „Spiegel des menschlichen Lebens“ mit seinen humorvollen Darstellungen der Licht- und Schattenseiten eines jeden menschlichen Berufes künstlerisch wesentlich höher. Besondere Verdienste

um die Förderung der Holzschnittillustration erwarben sich Günther Zainer, Johann Bäumler und Anton Sorg, die Klassiker und geschichtliche Werke, Erbauungsbücher und Volksschriften, medizinische Lehrbücher sowie abenteuerliche Reisebeschreibungen voll überströmender Phantasie mit zahlreichen Bildern geschmückt – manches Buch enthielt mehrere Hunderte von Bildern – herausgaben. Ein um diese Zeit hier erschienener Kalender hat in seiner ganzen Anordnung und seinem warmen, echt volkstümlichen Schmuck das Vorbild zu allen folgenden im 15. Jahrhundert gedruckten Kalendern abgegeben. Die Holzschnitte vollends, die Erhard Ratdolt seinen kirchlichen Werken einfügte, sind so vorzüglich, daß einige Kunsthistoriker den alten oder den jungen Holbein als Zeichner derselben vermuten, wahrscheinlich aber mit Unrecht.



en Höhepunkt ihres Ruhmes indessen erreichte Augsburgs Buchillustration erst im 16. Jahrhundert. Sehr viel verdankte sie dabei Kaiser Maximilian I., einem warmen Freunde und Beschützer der Künste und Wissenschaften, der durch persönliche Anregung sowohl wie durch große Aufträge den graphischen Künsten reichste Förderung hat zuteil werden lassen. Die mächtvolle Persönlichkeit des „letzten Ritters“ mit ihrem romantischen Nimbus weiß die bedeutendsten Künstler, die geschicktesten Holzschneider und die trefflichsten Buchdrucker an sich zu ziehen und für seine Ideen zu gewinnen. Geleitet von dem Streben des Altertums, das durch den Humanismus wieder erweckt worden war, für Nachruhm zu sorgen, ist es des Kaisers brennender Wunsch, seinen und seines Hauses Ruhm kommenden Geschlechtern

zu verkünden. Und aus diesem Bestreben heraus erwuchsen bedeutende künstlerische Werke, wie die von Burgkmair's Hand herrührende „Genealogie“ mit der phantastischen Ahnenreihe des Kaisers, die „österreichischen Heiligen“, die Maximilian seiner Verwandtschaft zuzählte, gleichfalls das Werk eines Augsburger, Leonhard Beck, die „Ehrenpforte“, mit deren Ausführung Albrecht Dürer beauftragt war, der „Triumphzug“ mit seiner reichen italienisch beeinflussten Ornamentierung, an dem neben Dürer nach den bis ins einzelne gehenden Angaben des Kaisers besonders Augsburger Meister arbeiteten und vor allem die drei Prachtwerke, in denen sich Wort und Bild verbanden zu einem Panegyrikus auf den Kaiser, der Weiskünig, der Theuerdank und der Freydal.

Der Weiskünig, eine romantisch aufgeputzte Schilderung der Jugend, des Bildungsganges und der Erlebnisse Maximilians, dessen Text nach den Diktaten des Kaisers selbst von dem Probst der Nürnberger Sebalduskirche Melchior Pfünzing herrührt, ist als literarisches Erzeugnis keineswegs bedeutend; die Diktion ist trocken, nüchtern, ohne jeden Schwung. Unvergänglichen Wert aber verleihen dem Buch die herrlichen ganzseitigen Holzschnitte, zu denen Burgkmair und Leonhard Beck über 250 Zeichnungen lieferten. Sie zeigen den jungen Weiskünig Maximilian, wie er alle Künste und Handwerke erlernt, sich in jeder Form körperlicher und ritterlicher Leibesübungen auszeichnet, ein ganz dem Bildungsideal der Zeit entsprechendes dilettantisches Polyhistorientum. Leider kam das Werk nicht mehr zu Lebzeiten des Kaisers zum Druck, es blieb ein Torso, und erst mehr als 150 Jahre später zog man die alten Holzstöcke ans



Licht und gab das Buch nach dem Originalmanuskript heraus. Dagegen hatte Maximilian die Genugthuung, die Vollendung des zweiten seiner großen literarischen Unternehmungen zu erleben, des „Theuerdank“. Auch dessen literarischer Wert ist sehr gering. In seinem wackeren Geheimschreiber Marx Treitschurwein, den er mit der Abfassung des Heldengedichtes betraut hatte, hat der Kaiser keinen Homer gefunden. In holperigen, schwülstigen Versen besang er Maximilians Gefahren und Abenteuer auf seiner Brautfahrt zur schönen Maria von Burgund, und es war gewiß nicht dem Dichter zu verdanken, daß dieses letzte Werk ritterlicher Epik eine solche Berühmtheit erlangt hat, vielmehr dem Drucker und den Künstlern, die das Buch zu einem Prachtstück deutschen Buchgewerbes machten. Die Zeichnungen rühren größtentheils von dem Nördlinger Dürerschüler Hans Scheifelin her. Auch bei den Bildern zum Theuerdank geht es ähnlich wie bei denen zum Weiskönig; die Darstellung der romantischen Kämpfe, Turniere und Festlichkeiten, auf die der kaiserliche Auftraggeber das Hauptgewicht gelegt hatte, lassen uns heute kalt, wogegen uns aus den traulichen Schilderungen des Lebens damaliger Zeit, wenn wir den jungen Kaiser bei kindlichem Spiel sehen oder seiner körperlichen und geistigen Ausbildung beiwohnen, ein warmer Hauch unvergänglichen Lebens entgegenweht, der den Theuerdank und den Weiskönig zu einer stets neu sprudelnden Quelle ästhetischen Genusses macht. Typographisch stellt der Theuerdank das Vollendetste des 15. und 16. Jahrhunderts dar und er hat seines Druckers Hans Schönspergers Ruhm für immer gesichert. Die elegante Type, die eigens nach der Schrift des kaiserlichen

Hoffsekretärs Vinzenz Rodner gegossen worden war, erweckt mit den über die Ränder des Sagspiegels hinaus ansehbaren Schnörkeln so sehr den Eindruck einer Handschrift, daß selbst Fachleute der damaligen Zeit nicht glauben wollten, daß das Buch mit beweglichen Lettern gedruckt sei. Aus einem bis heute noch nicht aufgeklärten Grunde ließ Schönsperger die erste Ausgabe des Theuerdank in Nürnberg erscheinen und erst die folgenden in Augsburg.

An Hans Schönspergers des Alteren, Namen, den der Kaiser 1508 zu seinem Buchdrucker auf Lebenszeit ernannt hatte, ist noch ein weiteres typographisches Meisterstück geknüpft, das berühmte Gebetbuch Kaiser Maximilians mit den Randzeichnungen Albrecht Dürers. Der kaiserliche Bibliophile hatte die Herstellung in nur zehn Exemplaren angeordnet, und sein Handexemplar hat Dürer mit den unvergleichlich schönen Federzeichnungen geschmückt, die – selbst in einer ungenügenden Reproduktion – Goethe so begeisterten, daß er von ihnen schrieb: „Man hätte mir soviel Ducaten schenken können, als nöthig sind, die Platten zuzudecken, und das Geld hätte mir nicht soviel Vergnügen gemacht als diese Werke; denn ich hätte es doch ausgeben müssen und es wäre mir dabey vielleicht nicht so wohl geworden, als bei Betrachtung des unschätzbaren Nachlasses.“

Das dritte Buch, das aus Maximilians Initiative heraus entstand, der Freydal, behandelt des Kaisers Turniere und Kampfspiele, wodurch es naturgemäß an einer gewissen ermüdenden Eintönigkeit leiden mußte.

Damit die für die großen kaiserlichen Werke gefertigten Zeichnungen bald auf Holz übertragen werden konnten, hatte Maximilian in Augsburg eine eigene Holzschnide-

schule gegründet, die der aus Antwerpen hierher berufene
 treffliche Meister Jost Denegker mit zehn Gesährten betrieb.
 Hier durfte nur für den Kaiser gearbeitet werden; dessen
 treuer Freund und Berater Konrad Peutinger überwachte
 den Fortgang der Arbeiten und unterrichtete Maximilian
 beständig darüber, der selbst alle Holzschnitte prüfte und
 viele, die nicht nach seinem Geschmaç waren, ganz oder teil-
 weise umarbeiten ließ. Es herrschte damals eine Schaffens-
 freude in Augsburg, die Nürnbergs reichster Zeit getrost an
 die Seite gestellt werden kann, und es bleibt des „Bürger-
 meisters von Augsburg“, wie man Maximilian scherzhaft
 nannte, unbestreitbares Verdienst, seine Lieblingsstadt zum
 künstlerischen Mittelpunkt des Buchgewerbes jener Zeit ge-
 macht zu haben. Bei des Kaisers hastigem, sprunghaftem
 Wesen, wo sich Pläne und Entwürfe jagten, ist es ja kein
 Wunder, daß manche seiner Werke unvollendet blieben oder
 nicht so zur Ausführung kamen, wie sie geplant waren,
 immerhin aber hat sich Maximilian durch die großen litera-
 risch-künstlerischen Werke, die durch seines Geistes Hauch
 entstanden sind, ein Denkmal geschaffen, das würdig an die
 Seite seines grandiosen Grabmals in der Innsbrucker Hof-
 kirche, in der sich dreihundzwanzig eiserne Gestalten um sei-
 nen Sarkophag scharen, gestellt werden kann. Vielleicht mag
 dieses prächtige Renotaph sogar als Symbol gelten für des
 Kaisers ganzes Wirken.

Maximilians mächtiger Einfluß, dessen große Unterneh-
 mungen die bedeutendsten Künstler nach Augsburg gezogen
 hatten, wirkte noch einige Zeit über seinen Tod hinaus und
 noch etwa zwei Jahrzehnte blühte hier die Buchillustration.
 Burgkmair selbst arbeitete eifrig auf diesem Gebiete weiter,

wobei er besonders für die Augsburger Offizinen Hans und Silvan Othmars, sowie die Johannes Millers tätig war. Es entstanden die interessanten Bilder zu Balthasar Springers „Meerfahrt zu vñn onerkannten Inseln und Runigreichen“, einem entdeckungsgeschichtlich wertvollen Reisebericht über die erste Fahrt der Deutschen nach den portugiesischen Inseln, die Springer als Beauftragter des Königs von Portugal sowie der Fugger und Welsler mitgemacht hatte, es entstanden die Holzschnitte zu dem köstlichen „Taschenbüchlein aus dem Ries“, zu den Werken des sprachgewaltigen Straßburger Predigers Sailer von Kaisersberg und noch manches andere.

Nicht dagegen rühren von Burgkmair's Hand her die ihm bis in die jüngste Zeit zugeschriebenen Holzschnitte zu den Büchern der Grimm- und Wirfungschen Druckerei, besonders zum Cicero und zum Petrarca. Diese derber zugreifenden Bilder von unerschöpflicher Phantasie gehen vielmehr auf Augsburgs letzten großen Holzschnittmeister, auf den lange verkannten Hans Weiditz zurück. Die Bilder zu dem lebenswürdigen Buch Petrarca's „Von der Arzney beyder Glück / des guten vnd des widerwertigen“ zeigen uns am deutlichsten des Künstlers reiches Können. Das Buch, in dem die klassischen Überlieferungen unter dem Lichte des Humanismus zu frischem Leben erblühten, ist ein wahrer Schatz liebevollsten Trostes und freundlicher Belehrung. Das ganze menschliche Leben mit all seinem Glück und all seinem Leid läßt der schwäbische Meister in 261 Holzschnitten an unserem Auge vorüberziehen. Wir sehen alles Glück vom Schachspiel und von einer schönen Büchersammlung bis zur Geburt von Kindern und Enkeln und bis zur Entdeckung

von Goldgruben, alles „widerwertig Glück“ vom Zahnschmerz und vom Zipperlein bis zur Räderung und zum Selbstmord; Geburt und Tod, Gesundheit und Krankheit, Freud und Schmerz, Spiel und Arbeit, der Ehe Glück und der Ehe Weh, alles zieht in buntem Wechsel an uns vorüber. Eine solche Fülle der Geschichte strömt aus diesen Bildern, daß es unmöglich ist, ihren Inhalt in ein paar Sätze zusammenzupressen. Das Buch bietet reichsten künstlerischen Genuß und ist zugleich eine unerschöpfliche Fundgrube für die Kenntnis des häuslichen Lebens im 16. Jahrhundert. Dieser überquellende Ideenreichtum der Bilder trägt freilich, künstlerisch betrachtet, schon den Keim des Verfalls in sich. Und schon bald nach dem Tode dieses



größten Meisters des erzählenden Holzschnittes und seines unermüdlichen Druckers Steiner im Jahre 1535 begann ein rascher Verfall der Augsburger Graphik. Zwar erschien das künstlerisch und technisch vollendetste Werk deutscher Holzschnidekunst, Holbeins „Totentanz“, noch drei Jahre später, aber dieses Werk ist nicht der Augsburger Kunst zuzurechnen; denn wenn auch Hans Holbein in einem der wackligen Häuschen am Vorderen Lech das Licht der Welt erblickt hatte, so zog er doch schon früh hinaus, wo fremde Einflüsse mächtig auf ihn wirkten, und sein „Totentanz“, diese

Auferstehung der mitteralterlichen Idee in den Formen der Renaissance, liegt stilistisch weit ab von Augsburger Kunst. Wenn auch die elementare Wucht der Auffassung des Allbezwingers Tod an des Meisters schwäbische Heimat gemahnt, so steht doch die feine, leichte, graziöse Form ganz unter dem Einfluß romanischer Konturenkunst, und in Lyon ist auch dieses volkstümlichste aller Holzschnittwerke zuerst erschienen.

Dieser Höchstleistung deutscher Xylographie folgte ein jäher Abstieg. Die Ursachen des Verfalls lagen teils in einem allgemeinen Niedergang der Kunst überhaupt – einer Begleiterscheinung des siegreichen Vordringens der Reformation, deren tiefer sittlicher Ernst und deren Formensächlichkeit künstlerischen Bestrebungen wenig günstig war –, teils in der erwachenden Vorliebe für den Kupferstich und dem hierdurch bedingten Streben des Holzschnitts, möglichst den Charakter des Kupferstichs anzunehmen. Wie aber jede Kunsterscheinung, die eine ihr wesensfremde Ausdrucksform nachahmen will, Selbstmord begeht, so hat auch hier dieses Bestreben den Verfall des Holzschnittes noch beschleunigt. Über drei Jahrhunderte nach Holbeins „Totentanz“ und der maximilianischen Glanzepoche fristete die Holzschnidekunst als handwerklich gebrauchtes Mittel zum Zweck ein kümmerliches Dasein, bis sie unter den Händen Menzels, Schwind's, Kethels und Ludwig Richters eine kurze, aber glanzvolle Auferstehungszeit feierte. Ob wohl der in seiner Art unvergleichliche japanische Farbenholzschnitt, dessen Kenntnis uns die letzten Jahrzehnte brachten, der schwierigen xylographischen Technik neue Lebenskräfte zuführen wird?

Da Augsburg in der Kupferstechtechnik niemals hervorragende Werte geschaffen hat, so hörte es mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts überhaupt auf, in der Graphik eine Rolle zu spielen, wenigstens was die künstlerische Höhe seiner Erzeugnisse betrifft. Numerisch hat es im 17. Jahrhundert

im Kupferstich und in der Schabkunst Riesiges geleistet. Aber der Kupferstich war in Augsburg Zweitkunst, war Kunsthandwerk geworden, und so überwogen stofflich Porträts, die von hier aus in alle Länder flatterten. Gewiß haben die Künstlerfamilien der Rugendas und der Killianer, haben Dominicus Custos und andere noch manch wertvolles Blatt geschaffen, gewiß besitzen die sorgsamsten Radie-

rungen der drei Brüder Hopper, die Pferdestudien Nledingers, die zarten Schabkunstblätter Haidts, die interessanten Straßenbilder Remsharts und Engelbrechts, die zierlichen Rokobildchen Wilsons auch heute noch eine Anziehungskraft für den Sammler, aber die meisten der zu Tausenden ge-



fertigten Blätter sind mittelmäßige, fleißige handwerkliche Leistungen, und Augsburg mußte hierin weit hinter Nürnberg zurückstehen; niemals gelang ihm ein Blatt von Dürers Kraft und Größe, von Altdorfers Innigkeit, niemals auch von der entzündenden Weichheit der Kleinmeister. Es erscheint typisch für das Wesen der beiden Städte, daß Augsburg im breiten, schweren, bedächtig erzählenden Holzschnitt, Nürnberg im leichten, graziösen, froh bewegten Kupferstich sein Bestes geleistet und es spiegelt so recht schwäbische und fränkische Stammesart wieder. Nach den Wirren des Dreißigjährigen Krieges verlor der deutsche Kupferstich überhaupt seine führende Stellung, es lösten ihn der italienische, später der niederländische und im „galanten Jahrhundert“ der französische Kupferstich ab.

Viel, viel wäre noch zu sagen, wodurch sich Augsburg um Buch und Buchgewerbe verdient gemacht hat und was über einen engen Kreis von Fachleuten hinaus gar nicht bekannt ist, von dem ersten Notendruck mit beweglichen Typen, den Erhard Deglin in Deutschland einführte, von dem ersten hebräischen und dem ersten griechischen Druck Deutschlands, die aus Augsburger Offizinen hervorgingen, von der einst ähnlich der Elzevierschen berühmten Druckerei ad insigne pinus, die der Stadtpfleger Marx Welsch mit dem gelehrten Stadtbibliothekar David Hoeschel gegründet hatte, von den zahlreichen Papiermühlen, die nicht nur die Stadt selbst, sondern auch einzelne Buchdrucker, wie Bäumler, Sorg und Schönsperger zur Deckung ihres eigenen Bedarfs betrieben, von der Erfindung der Helldunkelschnitte, die auch in hiesiger Stadt zu suchen sein wird, von den reichen und berühmten Bibliotheken sowohl der Klöster als auch Privater,

so der prunkvollen Büchersammlung der Fugger, der des enzyklopädischen Sammlers Konrad Peutinger und des von humanistischem Geist erfüllten Patriziers Sigmund Gossens, von der bereits 1537 gegründeten Stadtbibliothek, die ob ihrer griechischen Handschriften, die der Augsburger Rat von dem vertriebenen Bischof Sparthos in Venedig um 800 Goldgulden hatte kaufen lassen, einen Weltruf unter den Gelehrten besaß, von all dem und manchem anderen wäre noch zu erzählen. Auch beim Schreiben über das Thema „Augsburg und das Buch“ ist, um einen geistreichen Ausspruch zu variieren, das Weglassen das Schwerste. Es ist ja undenkbar, in dem hier gezogenen engen Rahmen eine Geschichte Augsburger Graphik zu geben, manch Wertvolles und Interessantes konnte nicht einmal gestreift werden. Nur anregen wollte diese Plauderei, anregen zu frohem Genuß des vielen Schönen, das uns Augsburger Buchkunst und Graphik in der Gotik und der Frührenaissance beschert hat.

Miniatur, Holzschnitt und Kupferstich gehören einer stillen Kunst an, deren intimer Reiz sich flüchtiger Betrachtung nicht erschließt und die der großen Menge, die starke Wirkungen sucht, stets fremd bleiben wird, da sie wie jede innerliche echte Kunst im edelsten Wortsinne aristokratisch, wesensadellig ist, die aber den, der sich mit formenfrohen

Augen und offenen Sinnes in sie einzufühlen
weiß, mit einer Fülle künstlerischer
Anregung und innerlicher Be-
reicherung beglückt.



Baukunst, Plastik und Malerei.

I.



Mancher, der zum erstenmal nach Augsburg kommt, ist einigermassen verwundert über das Bild, das sich ihm hier entrollt. Er kennt die Stadt aus der Geschichte als eine der ältesten Kulturstätten auf deutschem Boden, die ihren Ursprung in römische Zeit zurückführen darf. Er weiß, daß sie alle die Jahrhunderte des Mittelalters hindurch, von der frühen christlichen Zeit bis herauf in die Tage der Reformation im Vordergrund deutschen Lebens stand. Nun forschet sein Auge nach sichtbaren Zeichen, nach Baudenkmalern aus diesen älteren Zeiten und findet nichts oder nur wenig noch vor. Von der einstigen Römerkolonie vermag es überhaupt keine deutliche Spur mehr zu entdecken. Aber auch Bauten aus der romanischen Periode fallen nirgends merklich ins Auge. Und

doch stand Augsburg schon im Zeitalter der salischen und hohenstaufischen Kaiser in sprossender Lebensfülle! Die aus der gotischen Ara vorhandenen Kirchen treten nicht so monumental aus dem Rahmen des Gesamtbildes heraus wie in anderen Städten von ähnlicher Vergangenheit. Der Augsburger Dom ist kein Kölner Dom, die Ulrichskirche kein Ulmer oder Straßburger Münster.

Statt alledem findet der Beschauer eine Stadt, deren äußere Erscheinung unverkennbar vorwiegend das Gepräge des 16. Jahrhunderts an sich trägt und vor allem dasjenige einer schon auf der Grenze zum Barock stehenden Spätrenaissance von besonderem lokalem Charakter.

Man muß sich in die geschichtlichen Zusammenhänge einigermaßen vertiefen, um sich über die Ursachen dieser zunächst vielleicht etwas auffälligen Tatsachen klar zu werden und diese Stadterscheinung als ein echtes Ergebnis der heimischen Kulturgeschichte zu begreifen.

Schon zu des Kaisers Maximilian Zeiten, da der Stadtschreiber und Humanist Konrad Peutinger als erster in Deutschland römische Altertümer sammelte und seine Forschungen über die unter Kaiser Augustus am Zusammenfluß von Lech und Wertach gegründete Römerkolonie anstellte, lag diese versunken und begraben im Schutte der Jahrhunderte, überdeckt von Kirchen und Häusern und Gassen des mittelalterlichen Augsburg. Von dem hohen Stande der Kunstübung, der in der Augusta Vindelicorum während einer fast dreihundertjährigen Blütezeit geherrscht haben muß, legen heute nur noch die im Maximiliansmuseum zur Schau gestellten zahlreichen Kleinfunde und Steindentmäler Zeugnis ab, welche die Altertumsforschung

mit Hacke und Spaten dem Erdgrab entrisfen hat. Aber von dieser Kunstübung führen keine sichtbaren Fäden herüber zu derjenigen der frühchristlichen Jahrhunderte und des Mittelalters.

Der eine dauernde Gewinn verblieb Augsburg aus der römischen Epoche, über alle Unruhen und Zerstörungen hinweg: Die antike Stadtanlage wurde zum fruchtbaren Kern der nachmaligen deutschen Bischofs- und Bürgerstadt, und das wundervolle römische Straßensystem, das von Augsburg ausstrahlend die rauhen nordischen Grenzprovinzen mit den sonnigen Ländern des Südens verband und mit einigen Hauptadern mitten ins Herz der römischen Welt führte, ward im Mittelalter zur Grundlage des Großverkehrs, der Augsburg zu einer mächtigen Handelsmetropole und zur Mittlerin zwischen Italien und Deutschland auf allen Gebieten des Kulturlebens machte. Durch diese Mittlerrolle aber ist auch Augsburgs Stellung in der deutschen Kunstgeschichte vornehmlich bestimmt worden: Die Stadt wurde seit dem Ausgange des Mittelalters zu einem der Haupteinfallstore, durch welche die italienische Renaissance in Deutschland ihren Einzug hielt.

Auch die von dem Begründer des mittelalterlichen geistlichen Stadtwesens in Augsburg, dem Bischof Ulrich, im Zeitalter Ottos des Großen geschaffenen Bauten sind vom Erdboden verschwunden.

So steht denn am Anfang als ältestes kirchliches Bauwerk heute die in spätere gotische Umkleidung eingehüllte Domanlage, die 994 unter Bischof Luitolf mit Beihilfe der Kaiserin Adelheid, der Witwe Ottos des Großen, zu bauen begonnen wurde. Erst 1064 konnte unter Bischof Embriko

die Einweihung vorgenommen werden. Die ursprünglich flach gedeckte dreischiffige Basilika mit Querschiff und Chor gegen Sonnenuntergang und mit zwei Türmen an den östlichen Flanken vermögen wir in dem heutigen, gotisierten und durch zwei Seitenschiffe vergrößerten Langhause des Domes in der Grundrißbildung und Anlage noch zu erkennen. Auch geben von ihr noch manche bei der Gotisierung erhalten gebliebene Bauteile und einige kostbare Kunstreliquien aus dem II. und 12. Jahrhundert Zeugnis, unter ihnen die berühmten fünf Fenstergemälde und die nicht minder berühmten figurengeschmückten Erztüren.

Nächst dem gewinnen wir lediglich noch aus der 1182 geweihten Peterkirche beim Perlach, der späteren Ratskirche, einigermaßen Kunde von dem, was die romanische Baukunst in Augsburg leistete. Die im Geschmack des Barock erfolgte Umgestaltung hat auch hier nur wenig von dem einstigen Aussehen übrig gelassen. Am bemerkenswertesten sind die Reste schöner Wandgemälde, welche die Augsburger Wandmalerei des 13. Jahrhunderts auf hoher Stufe zeigen. Merkwürdig ist jedoch dieser Bau auch deswegen, weil er als dreischiffige Hallenkirche einen seltenen Typ romanischer Bauart darstellt.

Soweit die noch erhaltenen Denkmäler aus dieser Periode! Wohl ist uns durch mancherlei Chroniknachrichten bezeugt, daß die klösterliche Bautätigkeit im Hochmittelalter eine sehr rege war. Die Überlieferung läßt uns auch erkennen, daß die im Jahre 1187 im Beisein des Kaisers Barbarossa eingeweihte, im 15. Jahrhundert abgebrochene Kirche des Benediktinerstifts St. Ulrich ein architektonisch eigenartiges und innen glänzend ausgestattetes Gotteshaus gewesen sein

muß. Trotzdem muß gesagt werden, daß die Augsburger romanische Baukunst nicht der Bedeutung dieser im Zeitalter der Kreuzzüge zu hoher Entwicklung gediehenen Stadt entsprach.

2.



Auch die unter der Herrschaft der Gotik entstandenen Bauwerke hätten den Ruhm Augsburgs als einer Pflegestätte altdeutscher Kunst nicht begründen können. In derselben Stadt, in der die Kunstgewerbe, die Malerei und Plastik noch im ausgehenden Mittelalter und in der Übergangszeit zur Renaissance Meisterwerke schufen, fehlte der Baukunst der hochfliegende Geist, die schwungvolle innere Kraft, die anderwärts in Deutschland prächtige Rathäuser und himmelanstrebende Dome erstehen ließ. Und doch waren gerade in Augsburg die äußeren Bedingungen und materiellen Grundlagen für eine Baukunst großen Stiles eigentlich im Uebermaß gegeben. Die Stadt schloß einen uralten deutschen Bischofssitz und mehrere geistliche Stifte und Klöster von großen Traditionen in sich. Mit dem voll entfalteten kirchlichen Leben traf sich hier eine auf ungewöhnlichen Reichtum gegründete, hochgesteigerte bürgerliche Kultur. Es scheint aber, daß die auf das Nüchterne und das Praktische eingestellte Sinnesart der Augsburger keinen starken künstlerischen Gemeinwillen aufkommen ließ, um so gewaltige Bauschöpfungen zu wagen, wie sie das benachbarte Ulm und das befreundete Straßburg in ihren herrlichen Münstern vollbrachten.

In der Ara Ludwigs des Bayern, da Augsburg zu voller Reichthumsfreiheit aufgestiegen und zu einem Centrum des Groß-

handels und bürgerlicher Kultur geworden war, erschien die romanische Bischofskathedrale veraltet und nicht mehr genügend. Man sollte meinen, daß nun auch in Augsburg eine große und kühne Bauidee, an der sich die Phantasie und der religiöse Eifer des Volkes hätten begeistern können, Gestalt angenommen hätte. Statt dessen begnügte man sich mit einem Teilwerk, indem man den alten romanischen Baugotifizierte, ihm zwei weitere in ungleichen Ausmaßen gehaltene Seitenschiffe und dann einen neuen östlichen Hauptchor anfügte. So entstand der Dom, wie wir ihn heute noch vor Augen haben.

Die 1329 begonnene Umgestaltung des romanischen Baues läßt erhebliche Unterschiede der künstlerischen Qualitäten erkennen. Am besten gelang das neue südliche Seitenschiff; da konnte der Baumeister freier schalten als beim nördlichen, wo er an den Grundriß des überbauten Kreuzgangflügels gebunden war.

Sonst fällt auf, wie konservativ man bei der Gotifizierung verfuhr. Die alten Pfeiler und Arkaden blieben im Innenraum erhalten, obwohl sie sich dem gotischen System nicht recht einfügen wollten und die Rundbogenfenster des erhöhten Mittelschiffs behielten ihre bescheidenen Ausmaße bei.

Die Anlage des Ostchores war immerhin groß gedacht; die Ausführung begann nach teilweiser vorgängiger Herstellung der beiden Hauptportale im Jahre 1356, kam aber erst nach 75jähriger Bauzeit unter dem Kardinal Peter von Schaumberg soweit zum Abschluß, daß die Einweihung vollzogen werden konnte.

An dieser langen Arbeit erlahmte die künstlerische Kraft der Baumeister. Sie reichte nicht hin, um die höchsten

genden Absichten zu erfüllen, die man anfänglich hatte, als man den voll ausgebildeten französischen Typus mit dreijochigem Chorteil und doppelten Schiffen, mit Chorumgang und ausstrahlendem Kapellenkranz hier zum erstenmal in Süddeutschland nach dem Muster des Prager Domes übernahm. Das Vorbild wurde bei weitem nicht erreicht. Es mangelt die Kühnheit des Aufbaues, die edle organische Durchbildung und die vollendete Formenschönheit der einzelnen Bauteile, die den klassischen Domen gotischen Stiles ihre überwältigende Größe gibt.

Einen entschiedenen Anlauf zu höheren Zielen nahm man bei den beiden Hauptportalen. Hier kam vor allem die Neigung der Gotik zu möglichst reichem plastischen Schmuck voll zum Zuge. Der Verherrlichung des Marienlebens gelten die Steinbilderzyklen. Im architektonischen Aufbau sowohl als auch in ihren figürlichen Teilen zeigen die beiden Portale mancherlei bemerkenswerte Stilunterschiede. Sie sind sowohl in den zeitlichen Abständen der Herstellung, als auch in den verschiedenen Qualitäten der Bildhauer begründet, die daran tätig waren. Am älteren nördlichen Portal, das um 1343 zustande kam und der in Rottweil ausgebildeten Kunst verwandt ist, macht sich die ruhige, klare und übersichtliche Disposition wohlthuend bemerkbar, wenn es auch in zwei organisch nicht verbundene Hälften zerfällt. Im unteren Teil erreichen die noch halb in den Traditionen frühgotischer Bildnerei gehaltenen Plastiken einen hohen Grad von Vollendung. Diejenigen des oberen Teils fallen dagegen stark ab. Auf das Wesentliche und auf mehr andeutungsweise Darstellung der szenischen Vorgänge beschränkt sich die Kunstweise dieses Portals.

Am südlichen dagegen finden wir eine Überfülle puppenhafter Figuren und Figürchen, nicht immer zu klaren Szenen vereinigt, aber alles in einer frischen, zupackenden Art komponiert und wiedergegeben. Bei näherem Zusehen entdeckt man manche ansprechende und auch ergötzliche Details in dieser kleinen Welt. Wie in den launigen Zierden der Konsolen spricht der urwüchsige Humor des Mittelalters mit. Dazu die größeren Einzelstatuen von stark verschiedener Güte, unter ihnen als zentrale Hauptfigur am Mittelpfosten eine auffallend schöne Madonna. In diesem Werke hat ein höchstrebender Künstler sein Schönheitsideal aufs anmutigste verkörpert, wenn auch in den Grenzen und mit den Mängeln seines Zeitstils.

Im ganzen dürfen die Portale als bedeutende, wenn auch nicht erstklassige Schöpfungen ihrer Gattung gelten. Die beiden baulichen Hauptbestandteile des Domes vermögen sie freilich nicht zu harmonischem Einklang zu bringen. Dafür sind die Unterschiede der Proportionen von Langhaus und Ostchor zu groß! Und die auf der Grenze zwischen älterem und neuerem Bau stehenden Türme markieren die Trennung in zwei ungleiche Teile mehr als gut ist.

Mit Bedauern vermißt man im Kirchenraume eine von alters her überkommene, in sich zusammengehörige Ausstattung. Sie ist größtenteils dahin. Der in neueren Zeiten entstandene Nachsatz kann die entstandenen Lücken nicht ausfüllen. Um so mehr fällt die seit 1430 im Ostchor entstandene plastische Dekoration ins Auge, die in einem dreiteiligen Sedilienbaldachin an der inneren Südwand ein Prachtstück gotischer Zierkunst geschaffen und in dem figürlichen Schmuck des Chorgestühls mit seinen etwas

derben, aber humorvollen Grotesken auch die Bildschnitzerei zu Ehren gebracht hat. Am Aufbau des westlichen Chores brachte man seit 1483 steinernes Formenwerk in reicher Fülle an. Die technische Bravour der nach neuen Bildungen suchenden spätgotischen Steinmetzkunst, die fest und unbekümmert den organischen Rahmen der Architektur durch-



bricht, ist hier allerdings etwas aufdringlich vorgekehrt, doch verfehlt das Ganze seine Wirkung nicht.

Den Vorrang als Schmuckkunst hatte im Dom offenbar von jeher die plastische Kunst. Von den in den Kapellen des Ostchores und im Domkreuzgang erhaltenen Denkmälern der Steinplastik soll noch die Rede sein.

Im Kreuzgang herrscht überhaupt noch die Weihe einer unverfälschten Altertümlichkeit, die sowohl der seit 1487 endgültig gestalteten Architektur als auch den erhaltenen Plastiken eignet. Man wandelt über Hunderten von Gräbern, umgeben von einer Fülle alter Kunst, deren Werke hier, in der Umgebung, in die sie gehören, ganz anders ihre Poesie ausströmen, als in großen Museen, wo ihnen vielfach die Seele genommen ist.

3.

Weit mehr als der Dombau war die Errichtung der Ulrichskirche eine allgemeine Angelegenheit des reichstädtischen Bürgertums. Dieses fühlte sich dem im Bürgerrecht der Stadt stehenden Benediktiner-Reichsstift St. Ulrich und Afra politisch und kulturell von jeher näher, als den Bischöfen und dem Domkapitel, mit denen man oft genug in erbittertem Streite lag, und denen der Dombau zugehörte. Der Bau von St. Ulrich fiel in die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts, da man Augsburg nach Bedeutung und Reichtum mit den niederländischen und italienischen Handelsmetropolen mit Recht vergleichen konnte. Die Vorbedingungen für die Schaffung eines Münsters von überragender Größe schienen gegeben, zumal sich auch Kaiser Maximilian, der „Bürgermeister von Augsburg“, wie ihn die Franzosen spöttisch nannten, lebhaft für das Werk interessierte.

Was ist aber aus dem anfänglich offenbar auf einen grandiosen Münsterbau gerichteten Plan schließlich geworden? Seit 1478 leitete Burkhard Engelberger, dessen glänzendes technisches Können später den Ulmer Münstersturm vor dem Einsturz rettete, den Bau. Schon daß Engel-

berger diesem zwei hochaufragende gotische Türme geben wollte, läßt ersehen, wie weit die Ausführung hinter solchen kühnen Plänen zurückblieb. Der jetzige Turm mit seinem für den Augsburger Turmbau später typisch gewordenen Kuppeldach wurde erst 1594 vollendet!

Auffallend ist, daß man in einer Zeit, in der das Hallen-



system mit gleich hohen Schiffen in Deutschland längst als Ausdruck eines neuen Zielen zustrebenden Raumgefühls aufgekommen war, hier die ältere basilikale Anlage mit niedrigeren Seitenschiffen, mit Querhaus und Chorabschlüssen beibehielt. Dafür bekommt man in den Details der Innenbauformen um so gründlicher das eifrige Streben der Spätgotik nach neuen, ungewöhnlichen Bildungen zu spüren. Den

organischen Zusammenhang zwischen Dekoration und strukturellen Grundlagen der Architektur löst der Baumeister unbedenklich, wo immer es ihm darauf ankommt, mit technischen Meisterstücken, wie beim Simpertuschor, oder mit steinerner Filigranarbeit, wie bei dem jetzt durch eine Nachahmung ersetzten Portal, zu brillieren und zu verblüffen. Man hat angesichts solcher nahezu kunstgewerblicher Bildungen nicht ganz mit Unrecht von einer Art „Rokoko der Gotik“ gesprochen. Dabei bleibt das Maßwerk der ungemein hohen Fenster und die Form der Rippen und Gewölbe eigentümlich nüchtern und trocken. Einen imponierenden Eindruck gewinnt man allerdings von den Ausmaßen des zu gewaltiger Höhe ansteigenden Mittelschiffes.

Der ursprünglich ungemein reiche Bestand an Werken gotischer Altarplastik und Malerei ist fast ganz verschwunden. Heute wird der Kirchenraum in der Hauptsache erfüllt von der um 1600 geschaffenen Ausstattung, die mit mächtigen Altären dem Raum auch starke architektonische Akzente verleiht.

So fehlt denn dem ganzen Bauwerk keineswegs der große Zug, namentlich wenn man es als imposanten Abschluß der weiträumigen Maximiliansstraße hinnimmt. Allein den beabsichtigten monumentalen Münsterbau zu schaffen, konnte Engelberger und den Augsburgern nicht mehr beschieden sein. Die Blütezeit der klassischen Gotik lag weit zurück, ihre jugendliche Kraft war dahin, ihr quellender Phantasieeichtum war ausgeschöpft, eine kühlere und mehr handwerksmäßige Art aufgetreten. So mühte man sich vergeblich, die verbrauchten Formen mit neuem Leben zu erfüllen.

* * *

Verhältnismäßig einfach haben die Augsburger in der Zeit des Hochgotischen Stiles ihre Kloster- und Pfarrkirchen gestaltet. Bei ihnen sind die ursprünglichen gotischen Innenräume allerdings ganz in den barocken Verkleidungen des 18. Jahrhunderts aufgegangen. In der seit 1440 neugebauten Moritzkirche ist das alte schöne, freie Raumbild noch am besten zu spüren. Auch die 1398 nach einem Brand neu erstandene Kirche der Barfüßer muß trotz der ursprünglich flachen Decke eine hochräumige Anlage gewesen sein, deren gotischer Charakter allerdings ganz unter den von Matthäus Lotter im 18. Jahrhundert geschaffenen Stuckdekorationen verschwunden ist.

Daß die Augsburger Meister kirchliche Innenräume von kleineren Verhältnissen ungemein reizvoll zugestalten wußten, davon bekommen wir einen frischen und unmittelbaren Eindruck in der 1420 gestifteten und gegen Ende des 15. Jahrhunderts erweiterten Goldschmiedskapelle bei St. Anna und in dem schönen Raum der wohl um die Mitte des 14. Jahrhunderts erbauten, längst profanierten ehemaligen St. Leonhardskapelle im alten Welserhause. Sie ist in jüngster Zeit mit erfreulichem Geschick unter schonungsvoller Erhaltung der alten Bauformen in ein Restaurant umgewandelt und dadurch vor Verwahrlosung bewahrt worden. Der elegant gewölbte Raum mit seinem interessanten plastischen Säulen- und Deckenschmuck darf als ein feines Werk reifer gotischer Kunst gelten. Die Goldschmiedskapelle ist von ähnlicher Art, nur daß die Stimmung hier durch reiche, in den letzten Jahrzehnten wieder aufgedeckte Wandmalereien verschiedenen Alters und durch die kirchliche Ausstattung dem ursprünglichen Eindruck noch näher kommt.

Unter dem Eindruck des Baues von St. Ulrich gestalteteten die Karmeliter von St. Anna ihre Kirche um, nach dem schon früher das Kloster mit seinem noch gut erhaltenen stimmungsvollen Kreuzgang und Höfen neu gebaut worden war. Der erst 1602 von Elias Holl aufgesetzte Renaissanceurm und die an die Kirche angebaute Goldschmiedskapelle schaffen mit dem Kirchenbau zusammen ein anziehendes und malerisches Architekturbild. Der Eindruck des Innern wird bestimmt durch die keineswegs in allem bedeutende Stuckdekoration, aus der sich eine ältere, von Heinrich Söckler 1682 in Holz vollendete, in strengem Barock gehaltene Kanzel wohltuend hervorhebt. Ihre charakteristische Ergänzung erhält die Kirche durch die mit ihr verbundene Grabkapelle der Fugger, die ihren kunstgeschichtlichen Ruf als erster kirchlicher Renaissancebau in Deutschland vollauf rechtfertigt.

Eine besondere Gruppe bilden die bald nach 1500 erbauten Kirchen, bei denen der anderwärts in Deutschland schon weit früher erfolgte Umschlag des gotischen Systems zur Hallenkirche auch in Augsburg zur Geltung kam. Bei der 1502 fertig gewordenen, noch dreischiffigen Kirche von Heilig Kreuz kam es zuerst zur Verwendung; anderthalb Jahrzehnte später wurde es bei der Dominikanerkirche und dem jetzt als Gemäldegalerie dienenden ehemaligen Gotteshaus des Katharinenklosters konsequent zur zweischiffigen Anlage fortgebildet. Prachtvolle Raumbilder haben die Baumeister damit erzielt, das eigentümlichste und schönste wohl in der seit der Säkularisation profanierten, neuerdings restaurierten Dominikanerkirche. Bei der mit großem Verständnis für die älteren Grundlagen durchgeführten

ST. ANNA.



Barockisierung dieser Kirche, die der Raumwirkung keinen Eintrag tat, kamen vor allem feine Stukkaturen! nach Art der Wessobrunner Schule zur Verwendung. Im Verein mit den von Augsburger Malern des 18. Jahrhunderts hergestellten dekorativen Deckenmalereien erzeugten sie eine festlich heitere Pracht, die an italienische Barockkirchen erinnert.

4.

Es war ein Hemmnis für die Entfaltung eines kirchlichen Monumentalbaustiles, daß in Augsburg der Hausstein fehlte und darum der Backsteinbau die Regel war. Dieser brachte es mit sich, daß namentlich auch die bürgerliche Bauweise auf reichere Gliederung der Schaufseiten und der Giebel Fassaden verzichtete. Diese Einfachheit entsprach aber im wesentlichen auch der bedächtigen Sinnesart der Augsburger. Das Bedürfnis nach plastischer Zier und Belebung der Schaufseiten genügte sich in schlichten, in die Mitte der Giebelfront gesetzten Erker vorbauten. Dafür dehnte sich das vornehmere Bürgerhaus selbstbewußt und behaglich hin, weiträumig, gediegen und kräftig in seinem Aufbau. Und da der Steinmöz keine rechte Möglichkeit zur Betätigung fand, ersetzte ihn der Maler, der Giebel und Außenwände mit allerhand ornamentalem Zierat und figürlichen Darstellungen schmücken mußte. Die Fassadenmalerei bürgerte sich in Augsburg schon im Laufe des 15. Jahrhunderts allgemein ein, als die Beziehungen der Augsburger Handelswelt zu Venedig und Italien immer lebhafter geworden waren. In ihr entlud sich der Drang nach künstlerischer Verschönerung des bürgerlichen Hauses. Auch Zunfthäuser, Stadtgebäude und Tortürme prangten

in solchem Farbenschmuck. So entstand durch die Verbindung von schlichtem Ziegelbau und Wandmalerei eine höchst eigenartige Straßenkunst. Daß die Baumeister sich dabei bescheiden in den durch das Material gebotenen Möglichkeiten hielten, darf eher als Vorzug, denn als Nachteil gelten.

Ein Blick auf den Stadtprospekt, den der kunstfertige Goldschmied Jörg Seld im Jahre 1521 entworfen hat, und von dem ein Abdruck im Maximilianmuseum hängt, überzeugt uns, welch freundlich anmutendes Stadtbild unter der Herrschaft dieses handwerklichen Baustils zustande gekommen ist. Einen vollständigen Begriff vermag der Seldsche Plan freilich nicht zu geben; man muß sich vor allem auch die Häuserbemalung hinzudenken.

Wie gefällig und zweckmäßig die Augsburger Maurermeister in kleinen Verhältnissen zu arbeiten wußten, beweist noch heute die 1519 zu Ende gebaute Fuggerei, diese Stadt der Armen, dieses merkwürdige Beispiel altdeutscher Wohnungsfürsorge. Und wie Stadttürme und Tore des 14. und 15. Jahrhunderts schlicht und doch eindrucksvoll gestaltet wurden, dafür sind das achteckige Jakobertor mit seinem von leuchtender Patina überzogenen Spitzhelm, das vierseitige Vogeltor und der originelle Fünfgartturm noch deutliche Beispiele. Bei den Stadttürmen kamen übrigens, wie der Seldsche Plan zeigt, noch am meisten architektonische Schmuckformen in Verwendung.

Selbst das vornehmste Stadtgebäude, das dreigiebelige Rathhaus, hielt sich durchaus im Rahmen dieses bürgerlichen Wohnhausbaues. Man betrachte nur das von Elias Holli 14 vor dem Abbruch hergestellte Holzmodell im Maximilianmuseum! Das Gebäude trug lediglich beim Haupteingang

einen überdeckt gestellten Steinerker und besaß einen in durchbrochenen Formen aufgebauten schlanken Glockenturm. Dieser verdankte seinen Ausbau jedoch erst dem Zeitalter Kaiser Maximilians. Da führte die um sich greifende Prachtliebe auch dazu, die seit langem bemalten Fronten des Rathauses von oben bis unten mit neuen ornamentalen und figürlichen Malereien zu versehen, zu denen Konrad Peutinger die Stoffe angab.

Das in langen Zeitabschnitten von 1383 bis 1515 aus drei verschiedenen Häusern zusammengewachsene Stadthaus war also nichts weniger, als das Ergebnis eines einheitlichen, auf organische Gestaltung und Monumentalität gerichteten Baugedankens, nichts weniger, als eine mit Vorbedacht ersonnene architektonische Verkörperung der Bürgermacht einer glanzvollen Stadtrepublik. Derartiges durchzuführen war erst einer späteren Zeit beschieden. Gleichwohl war das trotz aller Schlichtheit ungemein gefällige und ansprechende Stadthaus ein durchaus echter Ausdruck des Wesens des mittelalterlichen Augsburg. Ähnlich verhielt es sich mit der aus ganz verschiedenen Bestandteilen zusammengefügtten ehemaligen Bischofsspalz am Fronhof, ähnlich mit dem Fachwerkbau des Tanzhauses, der mitten in der Reichsstraße bei St. Moritz stand.

5.



ohl nie sind die bildenden Künste in Deutschland volkstümlicher gewesen, als im 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Städte und Bürgertum standen in dieser Periode in vollster Lebenskraft. Bürgerlich war nicht nur die Geisteskultur

geworden, sondern auch die Kunst. Von den Hofhaltungen der weltlichen und geistlichen Großen war sie weggezogen und hatte mitten in den Handwerkerquartieren der Städte ihren Sitz aufgeschlagen. Mit Zünften und Stadträten sind die Meister von der Farbe und vom Meißel aufs engste versippt und verwachsen. Und die reichen Kaufherren und Gewerbsleute werden nun ihre besten Auftraggeber. In den Kirchen führt die Kunst in Tafelgemälden und Bildwerken aller Art, vor allem in Altarschreinen und Grabdenkmälern die heiligen Geschichten der Religion und Legende hundertfältig dem Volke vor. Dieses selbst geht auf in naiver Bildfreudigkeit; nach kräftiger Art steht sein Sinn und nach starken Eindrücken. Und die Meister wissen diesem Verlangen wohl entgegenzukommen. Auch die ganz Großen unter ihnen verschmähen es nicht, ihre Gebilde in der Form des Holzschnittes und Kupferstiches in Bürger- und Bauernhäuser hineinzutragen.

Augsburg steht im 15. Jahrhundert und besonders im Zeitalter des Kaisers Maximilian als Handels- und Gewerbestadt und als Brennpunkt deutscher Kultur obenan.

In der Kunstgeschichte lebt das maximilianische Augsburg vor allem als die Wirkungsstätte bedeutender Maler und Zeichner, als die Heimat der Holwein und Burgkmair, der Breu und Amberger. Nicht viel sprach man bisher von der Augsburger Plastik und ihren Meistern. Man kannte sie und ihre Werke zu wenig; kein klingender Name war überliefert, der würdig schien, in die Reihe der bekannten großen Bildner Ulms, Nürnbergs und Würzburgs aufgenommen zu werden.

Man wird diese Auffassung revidieren müssen. Denn die

Forschung hat in den letzten Jahren nicht nur in Augsburg, sondern weitum in schwäbischen, bayerischen, fränkischen und österreichischen Landen eine nicht geringe Zahl von Skulpturen festgestellt, die aus Augsburger Werkstätten hervorgegangen sind, und von denen so manche getrost dem Besten an die Seite gesetzt werden können, was die Syrlin in Ulm, die Stoß, Krafft und Vischer in Nürnberg oder Riemenschneider in Würzburg geschaffen haben. Es ist

bezeichnend, daß man mit diesen Namen mehrfach Arbeiten in Beziehung brachte, die in Wirklichkeit Augsburger Herkunft sind. Allmählich hat sich



auch dieses oder jenes Werk mit einigen der in Urkunden und Chroniken überlieferten Augsburger Bildhauernamen zusammenbringen lassen. Deren Träger sind nach und nach in festeren Umrissen und Linien aus dem Dunkel der Vergangenheit hervorgetreten. So Hans Beierlin, Gregor Erhart, Adolf Daucher, Loy Hering, lauter Meister, die der Blütezeit altdeutscher Kunst, der Epoche des Übergangs von der Gotik zur Renaissance als Zeitgenossen Albrecht Dürers

angehören. Noch vermag man nicht für jeden von ihnen den Umkreis seines Lebenswerkes genau zu bestimmen. Aber so viel ist klar: Weithin hat ihr Schaffen gewirkt und Schönheit und Glanz verbreitet.

Nicht, daß sie überhaupt die Bildnerei in Augsburg erst zu Ehren gebracht hätten! Sie stehen vielmehr mit ihren Werken am Schlusse einer langen Entwicklungsreihe. Man kann diese heute noch an den Denkmälern im Dom und im Domkreuzgang, den man fast ein stimmungsvolles Museum der mittelalterlichen Plastik Augsburgs nennen möchte, zurückverfolgen bis ins Jahr 1285. Bei weitem nicht alles ist Kunst, was man in dieser langen Reihe sieht. Allein wir können das Ansteigen der Entwicklungslinien deutlich beobachten. Aus primitiven Anfängen herauskommend führen sie um die Mitte des 15. Jahrhunderts schon zu einer Höhe, auf der die Augsburger Plastik bereits als selbständige Gruppe innerhalb der damaligen deutschen Bildnerei erscheint. Die Wende zum 16. Jahrhundert und das Jahrzehnt darnach bezeichnen den höchsten Aufschwung.

Daß auch die ältere Zeit Hervorragendes leistete, dafür mag außer den schon oben erwähnten Monumentalplastiken der Domportale das allerdings vereinzelt dastehende erzgegossene Grabdenkmal des 1302 verstorbenen Bischofs Wolfhard von Roth in der Konradkapelle des Domes ein Beispiel sein, das am Anfang der gotischen Plastik in Augsburg steht. Und manches ansprechende Werk des 15. Jahrhunderts, das im Domkreuzgang mitten unter bescheidenen handwerklichen Arbeiten sich befindet, trägt den Stempel schöpferischen Künstlergeistes an sich.

Mit einer auffallenden Zierlichkeit der Körperformen

verbindet man damals in Augsburg schon eine maßvolle Wiedergabe der seelischen Empfindungen. Meist hält man sich trotz festen Wirklichkeitssinnes fern von naturalistischen Ubertreibungen und von dem Manierismus, der sonst bei Bildern und Plastiken dieser Zeit oft auffällt. Das Madonnenbild auf dem Gasselepitaph im Domkreuzgang (1465) ist ein entzückender Typus dieser Kunstweise. Nur zuweilen verfällt man in so krassen Naturalismus, wie beim Grabdenkmal des Kardinals Peter von Schaumberg im Chorumgang des Domes, das er selbst sich noch zu Lebzeiten als ein schreckliches Memento mori errichten ließ.

Groß ist die Zahl der Meisterwerke dann in der eigentlichen Blütezeit. Nur auf einige wenige kann hier hingedeutet werden. Man sehe sich Werke an wie das Mörlindenkmal im Augsburger Maximilianmuseum (um 1500), oder das prächtige Brustbild des Stadtarztes Adolph Occo im Domkreuzgang, oder die im Nationalmuseum in München aufbewahrte Deckplatte vom einstigen Hochgrab des heiligen Simpertus bei St. Ulrich (1492), oder das schöne Sakramentshaus in der Pfarrkirche zu Donaueschingen (1504), Arbeiten, deren Augsburger Herkunft außer Frage steht, und die man vielleicht Gregor Erhart zuschreiben darf. Oder man betrachte die beiden großen Denkmäler des Bischofs Friedrich von Zollern und des Bischofs Heinrich von Lichtenau (um 1495) in zwei Kapellen des Domchores, die mit ihren prachtvollen szenischen Darstellungen als Werke Hans Beierlins nachgewiesen sind.

Man wird sich alsbald überzeugen, welche Vollendung des plastischen Stils diese Meister erreicht haben, noch ehe sich ihnen die Formenwelt und Kunstsprache der

Renaissance erschlossen hatte. Sie verfügen über das Beste der spätgotischen Art und vereinigen damit ein darüber weit hinausgehendes starkes persönliches Wollen und Können. Der Wirklichkeitsinn der Gotik und die Kraft und Herbhelt ihrer Formensprache, die Fähigkeit, das Seelenleben der Gestalten mit energischer Charakteristik und tiefer Innigkeit wiederzugeben, ist auch bei ihnen wirksam. Allein ein hohes Schönheitsgefühl durchgeistigt, mildert und klärt bei ihnen den ganzen Vortrag. Ein auffallend entwickelter Formensinn und ein wohlausgebildetes Verständnis für die Funktionen des menschlichen Körpers, sorgfältige formale Durchbildung der Figuren und Bildgruppen und ein organischer und straffer Szenenaufbau ist ihnen eigen, dessen Klarheit und Prägnanz häufig an Dürers Art gemahnt. So erscheinen denn bei ihnen jene Vorzüge der älteren Kunstweise mit neuen in die Zukunft weisenden Elementen vereinigt.

Die Renaissance mußte um so leichter in diese Kunst Eingang finden, als die Vervollkommnungen, die sie brachte, ohnehin in der Entwicklungsrichtung der Augsburger Plastik lagen. Rasch und nachhaltig wirkte hierbei vor allem das Vorbild der ehemaligen Fuggerschen Grabkapelle bei St. Anna, die Jakob Fugger der Reiche um 1512 erbauen und glänzend ausstatten ließ. Sie stellte den ersten großen Triumph der italienischen Baukunst in Deutschland dar. Der unbekannte Meister, der diesen Raum schuf, arbeitete schulgerecht mit venezianischen Formen, wenn er auch in dem Kreuzgewölbe der Decke sich der gotischen Umgebung der Annakirche anpaßte. Und die Ausstattung des schönen Raumes, von der jetzt nur noch das prächtige Orgelwerk

und die vier nach Dürerschen Entwürfen wahrscheinlich von Hans Daucher gemeißelten großen Relieftafeln vorhanden sind, verkündete einst in ihrem ganzen Umfang den siegreichen Einzug der Renaissance in die deutsche Bildnerei und Dekorationskunst.

Wie eine Offenbarung scheint diese Tat Jakob Fuggers auf die einheimischen Meister gewirkt zu haben.

Eine ganze Gruppe von Denkmälern im Domkreuzgang läßt die bereitwillige Aufnahme der neuen Kunstweise in die Augsburger Plastik seit 1512 erkennen, unter denen das Doppelsepulchrum Zieremberg-Maler obenan steht. Nicht etwa nur aus den Zierformen, sondern vor allem aus der ganzen Auffassung und Wiedergabe der menschlichen Erscheinung, aus dem vollendeten Gruppenaufbau, der sicheren Beherrschung der formalen Elemente und aus der Klarheit und Schönheit der Linienführung spricht der neue Geist, offenbart sich aber auch die bedeutende schöpferische Kraft und Eigenart eines in der heimischen Kunst groß gewordenen Meisters. Mutmaßlich ist es derselbe, der den wundervollen Steinaltar in der Pfarrkirche zu Sternberg bei Wien schuf. Man hat diesen mit Recht für die künstlerisch vollendetste und schönste Skulptur der Frührenaissance in Österreich erklärt.

So dürfte denn auf Grund der hier nur kurz angedeuteten Ergebnisse der Forschung Augsburg auch in die Reihe derjenigen Städte einrücken, die als Hauptpflegestätten altdeutscher Plastik genannt werden müssen.

Dabei ist noch nicht in Rechnung gestellt, daß die Kleinplastik in Augsburg in der Periode der Frührenaissance einen Grad der Vollendung erlangte, wie kaum irgendwo.

Die Medaillen und Plaketten der Hans Schwarz, Friedrich Hagenauer und Hans Daucher gelten heute als Kleinodien jeder Sammlung. Unter ihnen befinden sich Arbeiten, die nicht nur durch ihre bewundernswerte Technik, sondern auch durch ihre künstlerische Vollendung und durch wahrhaft großgesehene Darstellungen ausgezeichnet sind.

6.

Sell leuchtet das goldene Augsburg der maximilianischen Epoche und der Reformationszeit aus der deutschen Vergangenheit zu uns herauf, verklärt durch den Ruhm großer Künstlernamen. Die Holbein, Burgkmair, Amberger nennt man in einem Atemzug mit den Dürer, Cranach und Grünewald, wenn von der Hochblüte altdeutscher Malerei die Rede ist. Nicht als ob in Augsburg neben ihnen nicht auch noch andere Meister von Bedeutung gemalt und gezeichnet hätten! Allein sie stehen in zweiter Linie. In jenen aber verkörpert sich der großartige Aufstieg deutscher Kunst in der bewegten Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance, wie er in der Augsburger Malerei sich vollzog.

Wenig Wissen besitzen wir von dem Stande der weiter zurückliegenden Augsburger Farbkunst. Wohl sind uns aus dem 15. Jahrhundert eine ziemliche Anzahl von Malernamen überliefert. Allein von den Werken blieben uns nur noch kärgliche Überbleibsel. Die älteren Wandgemälde in der Goldschmiedskapelle beweisen jedenfalls, daß auch die Augsburger Meister schon in der Zeit um 1430 die Bahnen der älteren idealistischen mittelalterlichen Malerei verlassen und den Weg zu neuen Zielen beschritten hatten. Natur

und Wirklichkeit sind auch hier bereits entdeckt. Freilich künstlerische Kraft und Mittel, reichen noch nicht aus zur Wiedergabe ihrer Vielsältigkeit.

Zwei um 1460 entstandene Gemälde, eine Anbetung der



Könige im Maximiliansmuseum und eine Geburt Christi im Pfarrhof von St. Moritz, sind die ältesten uns erhaltenen Werke der Augsburger Tafelmalerei. Der unbekannte, für seine Zeit hochbedeutende Meister steht ganz auf dem Boden

der kräftigen realistischen Kunst, wie sie in schwäbischen Landen unter dem Einfluß der reich erblühten niederländischen Schule im Laufe des 15. Jahrhunderts hauptsächlich durch Witz und Multscher aufgetommen war als ein energischer Protest gegen die frühere überzarte und weltentrückte Manier.

Von anderem Charakter sind die Erstlingswerke Hans Holbeins des Älteren, jene vier schönen Tafeln, die, 1493 für das Kloster Wenigarten gemalt, heute eine Hauptzierde des Augsburger Domes bilden. Aus ihren Darstellungen spricht deutlich die Neigung zu milder Verklärung der Wirklichkeit, die auch der schwäbischen Plastik des 15. Jahrhunderts vielfach eigen ist. Es scheinen keine verbindenden Fäden von jenen beiden älteren Tafelwerken heraufzuführen zu Holbeins Anfängen.

Die Jugend dieses 1473 geborenen Meisters liegt im Dunkel; wir wissen nicht, in welcher Werkstätte er gelernt, wohin ihn die Wanderschaft geführt hat. Doch standen sicher auch seine Lehr- und Wanderjahre unter der Einwirkung der beherrschenden Persönlichkeit und Kunst Schongauers, des großen Kolmarers, der den süddeutschen Malern dieser Zeit mit seinem krausen und knorrigen, aber ungemein kraftvollen und ausdrucksstarken zeichnerischen Stil Vorbild war.

Im Vergleich mit seinen gleichzeitigen schwäbischen Genossen erscheint Holbein in den vier Jugendwerken bereits ein Eigener, Besonderer. Ungeklärt und unreif gibt sich diese Kunst wohl noch in vielen Stücken. Allein schon treten charakteristische Züge hervor, die auch Holbeins spätere und beste Werke kennzeichnen. Offensichtlich

liegt weder die perspektivische Durchbildung der Räumlichkeit noch die volle Wiedergabe der Wirklichkeit dem jungen Meister sonderlich am Herzen. Aber die Menschenköpfe auf diesen Bildern reden eine merkwürdig eindringliche Sprache, ohne daß man gerade Porträts vor sich hätte. Man fühlt deutlich: dem Menschen und vor allem der Physiognomie gehört das besondere Interesse des Meisters. Es kündigt sich in diesem Gang zu individueller Charakterisierung schon die Hauptstärke der späteren Holbeinschen Kunst an, die ihn zu einer für seine Zeiten unerhörten Intensität des Studiums und der Wiedergabe des menschlichen Antlitzes führte. Die Frauengestalten der Dombilder vertragen trotz unangenehmer Verzeichnungen ein ausgeprägtes Gefühl für seine weibliche Schönheit. Die Farben stehen nicht so unvermittelt grell und bunt nebeneinander, wie es in der spätgotischen Malerei sonst wohl üblich war. Sie wachsen vielmehr in toniger Abstufung aus dem dunklen, räumlich wenig vertieften Hintergrund heraus und treiben die Figuren und Gruppen mit kräftiger Modellierung reliefartig hervor.

Noch in Holbeins Spätwerken finden wir diese Bildelemente, zu hoher Vollendung entwickelt, oder in ihren Schwächen abgemildert. Aber erst nach schwerem Ringen, in mehrfach gebrochener, teilweise sogar rückläufiger Entwicklungslinie ist Holbeins Kunst zu ihren Meisterwerken gelangt. Zunächst drängt er seine persönlichen Neigungen zurück und fügt sich der schulgerechten Art zünftiger schwäbischer Werkstattkunst ein. Tradition und Herkommen nehmen ihn gefangen. Ja, das 1499 entstandene, liebliche Madonnenbildchen des Germanischen Museums und die Tafeln der in der Augsburger Galerie aufbewahrten so-

genannten Marienbasilika (1500) scheinen mit ihren weltentrückten, blutleeren Gestalten, dem schwerfälligen Ornate und der altertümlichen Art ihrer ganz raumlos erfundenen Darstellungen über den Realismus des späteren 15. Jahrhunderts zurückzuweisen auf die idealistische Kunstweise etwa der älteren Kölner Schule. Man hat den Eindruck, daß der Meister den für die Glasmalerei besonders geeigneten flächigen Stil seiner um 1498 für das Gotteshaus von St. Ulrich geschaffenen schönen Fenstergemälde auf seine Tafelbilder übertrug.

Dann aber kommt gelegentlich eines Aufenthalts in Frankfurt die Reaktion und er verfällt einem unglaublich derben, ja karikaturenhaft übertreibenden Naturalismus. In den Passionszonen seines Frankfurter und Ratsheimer Altars (1502) letzterer in der Münchner Pinakothek, treibt ein widerwärtiges Gesindel um den milden Heiland herum mit fahrigem Geste und Gebärden ein aufgeregtes, lärmendes Spiel, und herrscht eine schreiende Farbigkeit vor. In der Heimat jedoch findet Holbein sich wieder; die in der Galerie bewahrte Paulusbasilika des Jahres 1504 atmet trotz kräftiger dramatischer Szenenführung wieder die Harmonie einer schön abgestimmten Kunst. Aber nun zeigt sich ein neues, starkes Element! Was tauchen doch in den Bildern der Pauluslegende inmitten einer naturfremden Umgebung für merkwürdige urwüchsige Charakterköpfe auf, lebensvolle und unmittelbar der Wirklichkeit entnommene, manchmal auch etwas absonderliche Typen! Bei der Taufe des heiligen Paulus assistiert im Vordergrund eine Familie, die man als diejenige des Meisters selber erkannt hat, rechts er selbst mit den zwei Jungen, links die Mutter.

HL. KREUZ.



Man spürt es deutlich: Holbein hat die stärkste Seite seines Talentes entdeckt und offenbart sie nun jetzt und auch in den Bildern der Folgezeit mit freudigem Stolz, als wollte er sagen: das ist es, was mir keiner nachmacht! Seit etwa 1502 hatte er begonnen, seine Mappen mit jenen berühmten Silberstiftzeichnungen zu füllen, in denen er uns die Köpfe und Gesichter zahlreicher seiner Zeitgenossen überliefert hat. Vornehme Herren und Damen aus der Hofgesellschaft des Kaisers Maximilian, bekannte Persönlichkeiten seiner Vaterstadt, Geistliche, Mönche, reiche und arme Bürgerleute hielt er mit dem Zeichenstifte fest, wie er sie gerade antraf und wie es ihm die Laune des Augenblicks eingab. An diesen Köpfen ist nichts Gemachtes, keine willkürliche Zutat, keine Pose und kein Falsch. Wie sie sich im täglichen Leben gaben, so kamen die Leute aufs Papier, ahnungslos wie sie waren. Mancher fand sich, ehe er sichs versah, auf irgendeinem Kirchenbilde Holbeins wieder, seinen erstaunten Zeitgenossen als Apostel oder Heiliger feierlich zur Schau gestellt, oder aber auch als bössartiger Jude oder wild hantierender Scherge stilisiert und ihrem Spotte preisgegeben. Wie weit der Drang des Meisters zu solcher für die Zeitgenossen merkwürdigen und künstlerisch bedeutsamen Bereicherung seiner Bilder ging, ersieht man auf dem 1508 entstandenen Epitaph der Familie Schwarz im Maximiliansmuseum. Nicht nur, daß er die zahlreichen Familienmitglieder mit meisterhafter Sicherheit porträtiert, selbst Gottvater in der Höhe und der thronenden Maria setzt er unbedenklich die nicht gerade sehr majestätischen Köpfe biederer Augsburger Bürgerleute auf. Und sein Freund Lienhard Wagner, der Kalligraph des St. Ulrichsklosters, in dessen Refektorium

Holbein man~~ch~~ lustige Kurzweil beim schäumenden Becher genoß, darf auf einer Tafel des 1512 gemalten vierteiligen Katharinenaltars, der in der Augsburger Galerie erhalten ist, in glänzendem Bischofsornat auftreten und als Heiliger Ulrich mit getragener Würde das bekannte Fischwunder der Ulrichslegende verrichten.

Holbein konnte seine beste Gottesgabe in künstlerische Werte umsetzen nur im Rahmen seiner religiösen Bilder. Diese allerdings hob er durch seine neuartige Menschen- darstellung hinaus über den Durchschnitt der spätgotischen Malerei, ohne daß er sich der italienischen Kunstmittel noch in dem Maße bedient hätte, wie sein Genosse Hans Burgkmair oder auch der große Nürnberger Albrecht Dürer.

Nicht daß Holbein sich der Renaissance verschlossen hätte. Auf seinen späteren Bildern, wie den Tafeln des Katharinenaltars in der Augsburger Galerie (1512) und des Sebastiansaltars der Münchner Pinakothek (1516) hat er nicht nur italienische Zierformen übernommen, sondern auch die menschliche Erscheinung ist eine andere geworden. Voller, runder, körperlicher sind die Figuren, weniger be- fangen in Haltung und Bewegung, wenn sie auch die volle Freiheit noch nicht gewonnen und keinen regelrecht ge- stalteten Raum um sich haben. Schließlich sucht der Meister über die bloße Körperdarstellung hinaus noch die allgemeine menschliche Schönheit. Auf den Seitenflügeln des Sebastians- altars mit ihren beiden berühmten Frauengestalten der heiligen Elisabeth und der heiligen Barbara und in seinem in Lissabon befindlichen großen Bilde des Lebensbrunnens hat er sie gefunden. Da herrscht überhaupt ruhige, selbstsichere Klarheit, die kein Schwanken und Suchen mehr kennt.

Aber auch mit diesen Werken blieb Holbein noch im wesentlichen auf dem Boden spätgotischer Kunst stehen. Sie stellen das Höchste dar, was diese in ihrer besonderen schwäbischen und Augsburger Ausprägung zu leisten vermochte. Darüber hinaus gab es kaum noch eine Weiterbildung, außer in den neuen Bahnen der Renaissance, die Holbeins Sohn Hans trotz seiner Anlehnung an die väterliche und heimatlische schwäbische Art in Basel schon gleich mit seinen ersten Werken um 1516 entschlossen und rückhaltlos betrat.

Von Anbeginn seines Wirkens hatte Hans Burgkmair, der jüngere Zunftgenosse des Vaters Holbein, in diese Richtung eingelenkt. Seit 1498 ist er in Augsburg als Meister tätig. Wie so ganz anders als der alte Holbein greift er die gewaltigen Probleme auf, welche die drängende und unruhige Zeit, in der alles ins Wanken zu kommen schien, den deutschen Meistern aufgab.

In hochgehenden Wogen flutet seit etwa 1500 der mächtige Strom der kulturellen und künstlerischen Ideen der italienischen Renaissance nach Deutschland herein. Das bewegliche Augsburg mit seinem reichentwickelten Verkehr, mit seinem durch wirtschaftliche Verbindung und durch Tradition stark nach Italien und Venedig hinneigenden Leben nimmt ihn zuerst auf, als vorderstes Sammelbecken diesseits der Alpen.

In der Malerei ward der gewandte Hans Burgkmair der Verkünder der neuen von der „Sonne Italiens“ durchglühten künstlerischen Lehren und Ideale. Es fragt sich, ob er schon als Geselle auf der Wanderschaft in das gelobte Land der Kunst gekommen ist, also noch bevor er in den spitzbogigen Basilikenbildern mit Holbein in Wettbewerb

trat, die einst für das Kloster St. Katharina gemalt wurden und jetzt einen so eigenartigen Bestand der Augsburger Galerie ausmachen. Jedenfalls waltet schon in den Gegenständen zur Holbeinschen Paulusbasilika, in den Tafeln der Petersbasilika (1501) und der Lateranbasilika (1502), auf denen er die Legenden der Apostel Petrus und Johannes schildert, ein anderer Geist, als in Holbeins gleichzeitigen Gemälden. Auf Burgkmairs Kunst lastet nicht mehr die drückende Schwere der älteren schwäbischen Schulüberlieferungen, wenn sie auch noch in ihr mitsprechen. Leichter arbeiten ihm Hand und Phantasie. Er besitzt die Gabe flüssiger Erzählung und hat die Befangenheit der spätgotischen Menschendarstellung und Raumanschauung nahezu schon abgestreift. Kräftige, würdige Gestalten und gut aufgebaute Gruppen bewegen sich da in räumlich gefeiner Umgebung. Landschaften erscheinen mit Stimmungswerten, die nur freiere Naturanschauung geben konnte. Der Johannes auf Patmos der Lateranbasilika ist ein stimmungsvolles Idyll in einer mit dem malerischen Reiz und der Poesie einer deutschen Wald- und Flußlandschaft ausgestatteten Gegend. Noch bringt Burgkmair in der Kreuzigungsgruppe auf der Basilika Sta. Croce (1504) nach herkömmlicher Gepflogenheit eine Überzahl von Figuren. Aber schon ist das genrehafte Beiwerk der älteren Schule aus seiner Darstellung verschwunden. Auf das Wesentliche des Vorgangs ist diese gerichtet. Sie will einen starken und einheitlichen Gesamteindruck erwecken. Der Meister befindet sich bereits auf dem Wege, der zu jener klaren und monumentalen Darstellung des Kreuzigungsdramas führt, wie sie sein ganz vom Geist der italienischen

Kunst erfülltes großes Altartriptychon von 1519 in der Münchner Pinakothek zeigt.

Um 1505 muß Burgkmair in Italien gewesen sein. Seine später entstandenen Gemälde, wie die Krönung Mariens in der Augsburger Galerie oder das Madonnenbild des Germanischen Museums wären ohne eine Studienfahrt dorthin kaum denkbar. Klarer Aufbau der Kompositionen, Menschen von vornehmer Haltung und lässigen Bewegungen, das leuchtende Kolorit und die bildgestaltende Kraft der venezianischen Vorbildern nachstrebenden Farbbegehung, die italienischen Formen der Architekturen und des Ornamentes und die teilweise ganz südländischen landschaftlichen Motive sind reife Früchte des Umlernens. In dem Kreuzigungsaltar des Jahres 1519, der einst der Augsburger Galerie gehörte, jetzt aber ein Glanzstück der Münchner Pinakothek bildet, erreicht Burgkmair die Höhe seines malerischen Könnens. Er behält sie dann über einige Rückschläge hinweg bei bis zu dem einige Jahre vor seinem 1531 erfolgten Tode entstandenen, ernsten und fast melancholisch gehaltenen Wiener Doppelbildnis, das ihn und seine Frau vor einem Spiegel darstellt, aus dem beiden ein Totenschädel entgegengrinst.

Während seiner langen Schaffenszeit aber ist der Zeichner Burgkmair über den Maler hinausgewachsen. Möchte er auch in seinen Gemälden den Vollglanz seiner venezianischen Vorbilder nicht erreichen, möchte darin immer noch ein Rest von altmeisterlicher Härte und Befangenheit zurückbleiben, in seinem graphischen Gesamtwerke steht er in Wahrheit als einer der Großmeister der deutschen Frührenaissance vor uns. Zwar ist sein beweglicher und anpassungsfähiger

Geist in das Wesen und die Probleme der neuen Kunst keineswegs mit solcher Tiefgründigkeit und gewaltiger Kraft eingedrungen wie derjenige seines Zeitgenossen Dürer. Auch aus Eigenem vermochte er nicht so Großes wie dieser. Aber er gewinnt sich doch soviel künstlerische Freiheit, um den ganzen Stoffkreis, welcher der damaligen Zeit zu Gebote stand, in seiner Art zu meistern, mochten es nun antikisierende Gegenstände sein oder religiöse Themen, oder aber Schilderungen aus dem ritterlichen oder höfischen Leben seiner Zeit, oder die Darstellung historischer Begebenheiten. Als Illustrator der poetischen Werke des Kaisers Maximilian war er nebst Dürer, Schöufelin und anderen bekanntlich in großem Maßstab tätig.

So ward Burgkmair denn in Augsburg zum ersten künstlerischen Repräsentanten des goldenen Zeitalters des Humanismus und der Renaissance unter Kaiser Maximilian. Man wird kaum sagen können, daß er an angeborenem Talent den alten Holbein überragte. Dessen kernhafte und kraftvolle Eigenart wurzelte tief in den schwäbischen Stammeseigentümlichkeiten; nur schwer und nie völlig entrang sie sich dem Zwange des Herkommens und hielt auch wohl absichtlich am Alten fest, in manchem zum Vorteile seiner Werke.

Der geschmeidigere, aber auch weniger tiefe Geist Burgkmairs bequeme sich rasch und unbedingt der neuen Kunstweise an, auch da, wo sie vielleicht bloß Modesache war, nach der die Zeit verlangte. Das hat ihm den Weg zum Wohlstand und zum Ruhme schon bei den Zeitgenossen gebahnt. Wie Dürer in Nürnberg, so vollzieht Burgkmair in Augsburg zuerst den Aufstieg vom Kunsthandwerker mittel-

alterlichen Schläges zum freischaffenden Künstler. Holbein dagegen kommt nie aus der bedrückenden Enge kleinbürgerlicher Verhältnisse heraus; er muß 1517, von Not getrieben, sogar den Wanderstab ergreifen, um ferne seiner Vaterstadt im Elsaß, in der Nähe seines in Basel tätigen Sohnes, seine letzten Lebensjahre zu verbringen.

Um Burgkmaier scharte sich denn auch hauptsächlich die jüngere Generation von Malern und Zeichnern in Augsburg, unter ihnen die beiden Jörg Breu und, als das bedeutendste dieser Talente, Christoph Amberger.

Seit 1530 war dieser als Meister in Augsburg tätig. Sein schönes Altarwerk im Augsburger Dom hat man nicht mit Unrecht für die reifste Frucht der Vereinigung italienischer und altdeutscher Malerei genannt. In der unteren Staffel des Altars macht sich in den dort befindlichen Brustbildern die Ader des hochbegabten deutschen Bildnismalers geltend, der Amberger vorzugsweise war.

Einige Porträts im Maximilianmuseum, darunter dasjenige des Stadtschreibers Konrad Peutinger, geben einen Begriff von seiner Bildniskunst. In so ausgezeichneten Werken, wie in dem Brustbildnis des bekannten Kosmographen Sebastian Münster in der Koburger Sammlung, reicht sie unmittelbar an den jüngeren Holbein heran. Wie dieser ein Maler vornehmer Leute, tritt er objektiv und kühl, mit unbestechlichem Wahrheitsinn und mit klarer Erkenntnis des Wesentlichen und Lebendigen an die darzustellende Persönlichkeit heran.

Mit Amberger trug man 1562 die altdeutsche Malerei in Augsburg zu Grabe. Derjenige, der berufen gewesen wäre, sie in der Heimatstadt der letzten Vollendung zuzu-

führen, Holbein der Jüngere, war schon in jungen Jahren in die weite Welt gegangen. In Basel und dann am englischen Hofe bildete er das vom Vater und der Heimatstadt übernommene künstlerische Erbe weiter und setzte es in Werke um, die den Namen Holbein unsterblich gemacht haben.

7.



Das 16. Jahrhundert hat in Augsburg mehr als in den meisten deutschen Städten die Antike volkstümlich werden lassen. Man stand hier ja selbst auf klassischem Boden. Mit Stolz erinnerte man sich der römischen Vergangenheit der Vaterstadt. Konrad Peutinger, der Stadtschreiber und Freund Kaiser Maximilians und zwei Generationen später der Patrizier Markus Welser hoben durch ihre Ausgrabungen von Denkmälern und Münzen und durch Beschreibungen das Bild der Augusta Vindelicorum wieder deutlicher hervor aus dem Dunkel der Geschichte und aus der Verworrenheit mittelalterlicher Sagen. Buchdrucker und Zeichner holten ihre Stoffe aus dem schier unerschöpflichen Historien- und Sagenschatze der Antike und drangen damit in alle Bürgerhäuser ein. Vornehme Patrizier und Kaufleute eigneten sich auf den Hochschulen zu Padua und Bologna humanistische Lebensweisheit an und die mittleren Bürgerschichten wurden auf den heimischen Schulen eingeführt in die Welt Homers und Ciceros. So wird alles ergriffen von der „antikischen“ Strömung, Schule und Haus, Wissenschaft und Kunst. Die naive Meinung kommt auf, daß Bürgerfreiheit und Ratsverfassung der Reichsstadt in direkter Ab-

stammung herkämen von dem Munizipium des Augustus und ein Abbild des republikanischen Rom seien.

Wir Heutigen mit unserem besseren Wissen mögen lächeln ob dieses gutgläubigen Enthusiasmus der Vorfahren. Aber wir sollen nicht übersehen, daß er auch Bleibendes hinterlassen hat, indem er sich in geistige und künstlerische Werte umsetzte. Er gab dem Kulturleben der Stadt großenteils Ziel und Richtung, als der Schwung und die Begeisterung der Reformationszeit und ihrer Glaubenskämpfe erlosch und das ganze Glend der deutschen Zwietracht über unser Volk hereinbrach. Weniger als anderwärts hat man in Augsburg die Wirkungen der reaktionären Strömungen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verspürt, wenn auch das bürgerliche Leben viel von der ehemaligen Frische und Urwüchsigkeit einbüßte. Steifer, strenger wird auch hier das Leben und engherziger in mancher Beziehung. Allein vor der Erstarrung und dem Schlaf tatenloser Selbstzufriedenheit, die sonst über das deutsche Bürgertum kamen, blieb das großzügige und weltstädtische Augsburg, das nach wie vor mitten im Strom des Verkehrs stand und den lebendigen Überlieferungen seiner besten Zeiten nie ganz untreu wurde, denn doch verschönt. Möchte auch das von Kaiser Karl V. 1548 schwer gedemütigte reichsstädtische Gemeinwesen nach den Katastrophen der Reformationskämpfe aus der Reihe der politischen Machtfaktoren des alten Reiches für immer ausscheiden, die wirtschaftliche Kraft des Bürgertums blieb ungebrochen bis zum Dreißigjährigen Kriege. Zwar mußte die Augsburger Hochfinanz aus ihren Positionen an den Weltmärkten und Fürstenhöfen großenteils weichen, so daß selbst Bankfirmen wie diejenige

der Welser den Krisen der Zeit erlagen. Allein Gewerbe und Warenhandel blühten in der Heimat um so mehr und die Kunstgewerbe gediehen gerade in dieser Periode ins Große. Weithin in alle Welt reichte der Ruf der Augsburger Goldschmiede und Plattner, Tischler und Schnitzer, Schlosser und Gießer. Auch in öffentlichen Kunstwerken offenbarte sich der freiere Geist. Noch am Ausgang des 16. Jahrhunderts, da anderwärts längst kirchlicher Ubereifer gegen das „Heidentum“ in Literatur und Kunst zu Felde zog und selbst in Italien die antike Nacktheit da und dort anstößig wurde, stellten die Augsburger die unverhüllten Gestalten antiker Heroen und Nymphen und das Standbild des Imperators Augustus, von dem die Stadt ihren Namen trägt, auf ihre Brunnen.

Es sind diese Werke der letzte starke Ausdruck der Renaissancebewegung, die das ganze Kunstleben des 16. Jahrhunderts in Augsburg mächtig erfüllte. Zögernd kam sie anfangs, voller schon im Zeitalter Kaiser Maximilians, um dann nach und nach zu einem alles mit sich reisenden Strome anzuschwellen. Wir haben ihr erstes Eindringen in Plastik und Malerei bemerkt. Aber auch die Baukunst zollt ihr hier früher als anderswo ihren Tribut. Wohl hält man im bürgerlichen Wohnbau in der Hauptsache fest am althergekommenen Backsteinbau mit wenig gegliederter, dafür aber reich bemalter Fassade. Auch wirkt die Gotik in Stielen und Grundformen noch lange nach. Aber man geht in Augsburg schon frühzeitig hinaus über die sonst ziemlich allgemeine deutsche Gewohnheit, bei der Übernahme der neuen Bauweise im Dekorativen stehen zu bleiben. Wenn die Nürnberger alle ihre Phantasie anbieten, um die Zier-

formen der Renaissance in allerlei reizvollen und malerischen Gebilden dem deutschen Geschmack anzupassen, im übrigen aber ruhig die mittelalterlichen Hausanlagen beibehalten, erscheinen in Augsburg früher als irgendwo in Deutschland auch die italienischen Grundrisse und Laubenhöfe im bürgerlichen Wohnbau. Die um 1515 von Jakob Fugger dem Reichen erbauten Häuser an der Maximiliansstraße gehen darin mit ihren frestengengeschmückten Arkadenhöfen dem Nürnberger Pellerhause fast um ein Jahrhundert voran. Größer und stattlicher werden nun auch die Bürgerhäuser. Mit den Breitseiten stellt man sie vielfach an die Straße und ersetzt auch jetzt noch durch kunstvolle Bemalung, was an steinernem Schmuck abgeht. Wo solcher überhaupt verwendet wird, hält er sich in den feinen und diskreten Formen der Frührenaissance, wie sie die Erkervorbauten am alten Welferhaus (1540) und am jetzigen Maximiliansmuseum (1542) zeigen. In der Fassadenmalerei sucht die bürgerliche Prachtliebe vor allem Befriedigung. Auch das alte Rathaus wurde von Ulrich Apt und anderen um 1515 mit Ornamenten und Historienbildern geziert. Zu gleicher Zeit pflegte man auch schon die Brunnenkunst, in ganz anderer Art freilich als später, indem man zierliche Standbilder von Schildhaltern und Stadtheiligen auf die alten „Röhrkästen“ setzte.

Bis zur Mitte des Jahrhunderts vermögen die einheimischen Meister diesen künstlerischen Bedürfnissen Genüge zu tun. Dann aber schwinden die Kräfte. Nur in den Kunstgewerben und in der Baukunst entfalten sie sich noch weiter. Plastik und Malerei dagegen sinken förmlich in das Nichts zurück. Kein Malername von Bedeutung begegnet uns seit dem Tode Ambergers, bis der im Geiste Tintoretto's und

Veroneses herangebildete Münchener Hans Rottenhammer um 1608 nach Augsburg kommt und hier neben seinen italienisierenden Tafelbildern bis zu seinem 1623 erfolgten Tode auch seine leider zugrunde gegangenen bedeutenden Fresken malt. Fremde Künstler helfen aus. Der jüngere Pordenone, Giulio Licinio aus Venedig, schmückt 1560 das Haus Hieronymus Rehlingers, das jetzige Hummelhaus, mit Fresken voll kühner Kompositionen, wilder Kraft, nackter Leiber und glühender venezianischer Farbenpracht. Noch die zerschliffenen Reste geben einen Begriff von dem, was man einst in dieser Augsburger Straßenkunst wagte. Hans Fugger rief 1570 den Niederländer Jakopo de Sustris und den Venezianer Antonio Ponzano herbei, damit sie ihm die Prunkräume der neugebauten rückwärtigen Fuggerhäuser herstellten. Sie schufen auch die ehemaligen Fuggerischen Kunkstammern, die beiden einzigartigen Räume, die jetzt das kleine, aber überaus sehenswerte Fuggermuseum beherbergen. Mit ihren in Stuck gefaßten Grottesken und Landschaften, ihren mythologischen und allegorischen Figuren sind diese Gemächer einzigartige Kabinettstücke damaliger Innendekoration, die ihresgleichen in Deutschland suchen. Auch die Prunkgärten der reichen Bürger, deren Anlagen, kuriose Wasserwerke und Lusthäuser einen so weitgereisten Mann, wie den französischen Philosophen Michel de Montaigne 1580 mit Staunen erfüllten, waren Werke solch fremder Kunsttätigkeit.

Am mächtigsten regte der auf das Große gerichtete Geist der Spätrenaissance seine Schwingen in den drei Monumentalbrunnen der Hauptstraße. Niederländische Meister, die bei dem geistvollsten und geschicktesten Nachahmer

Michelangelo, bei Giovanni da Bologna, ihre Schulung genossen hatten und am Münchner Hofe tätig waren, schufen diese Werke. Hubert Gerhard aus Herzogenbusch modellierte 1590 den Augustusbrunnen, Adrian de Vries aus dem Haag etwas später den Merkur- und Herkulesbrunnen. Der Guß, die schmiedeeisernen Gitter und das sonstige Zubehör allerdings kamen aus schwäbischen Werkstätten. In kunstgewerblicher Arbeit war man auch daheim stets Meister geblieben. Da bedurfte man keiner fremden Kräfte.

Manches mag an den Schöpfungen dieser Niederländer trotz aller glänzenden formalen Durchbildung leer erscheinen, die Absicht bedeutender dekorativ-monumentaler Wirkung haben sie vollkommen erreicht. Vor allem durch geschickten Aufbau und starke Kontraste wollen sie wirken. Der großartige Aufbau der Herkulesgruppe läßt schlechterdings nichts zu wünschen übrig. Hier ist ein prachtvolles Spiel der Linien und Formen erreicht, nicht zuletzt bedingt durch den dreiseitigen Grundriß des Postaments; dabei ordnet sich trotz mächtiger rhythmischer Bewegung alles streng der Gesamtheit der Komposition ein, so daß ein Bild von reicher plastischer Wirkung und doch von geschlossener, zwingender Kraft entsteht. Der Brunnen gilt mit Recht als das bedeutendste Werk seiner Art in Deutschland.

Während solchermaßen der Italismus fremder Meister, der von alter deutscher Art nichts an sich hatte, in Augsburg Triumphe feiert, ersteht endlich in Elias Holl wieder ein Künstler, den die Augsburger ganz den ihrigen nennen dürfen. Durch seine kräftige Eigenart bewahrt er die Baukunst vor dem Versinken in leere Nachahmung italienischer

Formen. HOLL vollendet das Werk der Stadterneuerung, das schon in den Tagen Kaiser Maximilians begonnen hatte und ein Jahrhundert lang nicht mehr zum Stillstand gekommen war. Fast die ganze bürgerliche Stadt ward im 16. Jahrhundert umgebaut oder neugebaut. Die zwei letzten Jahrzehnte vor Ausbruch des großen Krieges gingen dabei am radikalsten vor. Man muß das vor allem auf Rechnung des 1573 geborenen Elias HOLL setzen, der seit 1602 als Stadtwerkmeister Jahrzehnte hindurch tätig war, bis das Unheil des großen Krieges seiner ungemein reichen Lebensarbeit ein Ziel setzte.

Ein richtiger Revolutionär der Architektur in Augsburg ist er geworden. Ein Zerstörer des Alten, doch auch ein Bollender und Neuschöpfer zugleich. Wie rücksichtslos hat er doch alle die alten gotischen Stadtgebäude der Reihe nach niedergeworfen, um seine Werke „in welscher Manier“ an ihre Stelle zu setzen! Die meisten der gotischen Wehr- und Stadttürme, welche die neue Befestigungsweise des 16. Jahrhunderts noch übrig gelassen hatte, fielen seiner Baulust zum Opfer. Nicht minder so manches Zunfthaus und das alte ehrwürdige mittelalterliche Stadthaus, das er 1614 abbrach, um Platz zu schaffen für seinen monumentalen Rathausbau. In seiner selbstverfaßten Lebensbeschreibung, die uns in einer Art Familienchronik erhalten ist, wundert er sich selbst darüber, was ihm alles von den Händen gegangen war.

Gewiß, er muß in erster Linie als Bahnbrecher welscher Baukunst gelten. Allein, sein ganzes menschliches und künstlerisches Wesen wurzelte ursprünglich doch tief in der heimatischen Scholle. Vom alteingesessenen Handwerk kam er

BARFÜSSERKIRCHE.



her. Wirkten doch seine Ahnen seit Generationen als ehrsame Maurermeister in der Reichsstadt. Vom Vater erhielt er in strenger Handwerkslehre seine Ausbildung. Bei ihm machte er in dem schönen Orfer am Hause C 2 in der Maximiliansstraße sein Gesellenstück. Treuherzig und schlicht als echter Sohn der schwäbischen Reichsstadt gibt er sich in seiner Selbstbiographie, ohne Ruhmredigkeit und Eitelkeit. Als bescheidener, tüchtiger Bürger und Hausvater, der gewissenhaft seines Amtes als Stadtbaumeister waltete, ging der Mann durchs Leben, der den gewaltigen Augsburger Rathausbau ersann und hinstellte. Es gereichte seiner Kunst zum Segen, daß auch sie fest in der heimischen Art verankert war. Dieser Umstand und die eigene schöpferische Kraft befähigten ihn, über die dekorative Manier seiner deutschen Genossen hinaus zu tieferem Verständnis der italienischen Monumentalbaukunst vorzudringen. Was er aus sich selbst hatte und was ihm die Heimat bot, verschmolz er so mit Fremdem zu einem selbständigen Stil von stark persönlichem Gepräge.

Sein Verlangen, die „welsche Manier“ nicht nur aus italienischen Architekturbüchern und an früheren Augsburger Wohnbauten, sondern in ihren Meisterschöpfungen selbst kennen zu lernen, sieht der junge Holl erfüllt, als der reiche Kaufherr Anton Garben ihn im Winter 1600 auf eine Reise nach Italien mitnimmt. In den oberitalienischen Städten und in Venedig geht ihm vor den Bauten Palladios, Sanmicheles und Sansovinos erst das volle Verständnis für das Wesen der großen Italiener auf. „Besach mir in Venedig alles wohl und wunderliche Sachen, so mir zu meinem Bauwerk ferner wohl erspriesslich waren.“ Diese wenigen,

aber vielsagenden Worte vermerkt er über diese Reise in seiner Autobiographie. Um so mehr geben seine Werke fortan Zeugnis davon.

Beim Bau des Bädenhauses, den ihm die Stadt verdingt, hat es ihm noch ganz der Hof der Carità in Venedig angetan. Aber den deutschen Stiel will er nicht entbehren; er weiß dieses Baustück gefällig ins Ganze einzugliedern, sodaß seine Lösung für alle Folgezeit in Augsburg vorbildlich wird. Zum Stadtbaumeister berufen, tritt er bei dem Neubau des Zeughauses schon selbständiger auf. Unbeschadet aller Einfachheit des Grundrisses klingt in der Fassade kräftig die Freude an rhythmischer Bewegtheit mit. Ja, Holl macht sogar die von Hans Reichel aus Schongau ganz im Sinne der Augsburger Brunnenkunst modellierte Erzgruppe St. Michaels über dem Portal förmlich zum Mittelpunkt der ganzen Komposition. Auch bei dem reizvollen Türmchen von St. Anna walten malerische Motive und Tendenzen noch vor. Dann aber, bei dem 1605 in Angriff genommenen Wertachbrückertor verfügt er frei und mit durchsichtiger Disposition über die klassischen italienischen Formen. Hier entsteht der eigenartige Hollsche Turmtyp, den der Meister dann in seinen späteren Vorbauten, den Geseßen seiner eigenen Entwicklung folgend, wesentlich vereinfacht, indem er das Ächted und die elegante Gliederung zugunsten eines massigen und wuchtigen viereckigen Aufbaues aufgibt. Von Holls Tortürmen dieser Art steht nur noch das Rote Tor.

Dem Zuge zur Vereinfachung und Klärung der Proportionen folgt er besonders in der Fassade der Stadtmehg (1509). Originell und eindrucksvoll ist hier das schwierige Problem gelöst, mit einer stark in die Breite gehenden An-

lage einen Stiebelaufbau zu verbinden. Indem auf jede dekorative Bewegtheit verzichtet wird, gewinnt die Fassade eine feste, sicher in sich selbst ruhende Geschlossenheit und Klarheit. Das eben ist es, was Holl will. Nun braucht er nur noch die Möglichkeit, dieses System an ganz großen Bau-massen zu bewähren. In dem 1815 begonnenen Rathausbau ward ihm der Preis der Erfüllung zuteil; hier vollendet sich seine Mission.

Bevor Holl das gotische Rathaus mit seinem Glockenturm abbrach, setzte er auf den alten Campanile der Stadt, den Perlachturm, ein Glockenhaus nebst einem eleganten luftigen Aufbau, damit die Sturmglocke des Rates dort Platz finden konnte. So wird der Perlachturm zum richtigen Campanile Augsburgs. Nach fünf Jahren steht dann das neue Rathaus im Rohbau fertig da. Sonderbar, das Werk, das so den Eindruck des Notwendigen und Zwingenden macht, ist keineswegs von vornherein vom Meister so geplant worden. Vielmehr haben dessen Baugedanken mehrfache Stappen durchlaufen, bis sie die endgültige Gestalt annahmen. Man sehe die Modelle und Zeichnungen im Hollsaal des Maximilians-Museums! Holl legte seinen ersten Entwürfen die Hallenidee des oberitalienischen Munizipalpalastes zugrunde und seine Erinnerungen an Sansovinos Libreria in Venedig und an Palladios Basilika in Vicenza wurden dabei lebendig. Allein die nordischen Bedürfnisse stellten andere Aufgaben; in dieser Erkenntnis schuf Holl dann einen Bau, der zugleich der Repräsentation und der täglichen Nutzung dienen soll.

So entstand die jetzige Anlage, deren durchsichtige, einfache und symmetrische bauliche Gliederung sich dem Auge

ohne weiteres offenbart. Keinerlei Unklarheit wird hier geduldet. Alles, was an dekorative Spielerei erinnern könnte, hält HOLL weit von sich. Soweit spärliche Zierformen im Außenbau erscheinen, fügen sie sich durchaus organisch der Harmonie der Bauglieder ein. Auf die Wucht und Großzügigkeit der Formen und Baumassen und auf die Ausgeglichenheit ihrer Verhältnisse ist alle Wirkung berechnet. Nirgends herrscht Willkür, überall aber sichere Gesetzmäßigkeit. Auf das „heroische Aussehen“ zielte HOLL ab, wenn er seinem ursprünglich turmlos geplanten Bau noch die beiden mächtigen Ruppeltürme anfügte. In ihnen und in der stärkeren Gliederung der Dächungen überhaupt brach übrigens die nordische Tradition durch die „welsche Art“ hindurch.

Im ersten Augenblick mag die Sparsamkeit und Selbstbeschränkung in der Fassadengliederung und in allem Dekorativen den Beschauer etwas nüchtern anmuten. Man stellt sich das Rathaus einer deutschen Reichsstadt in der Regel etwas anders vor. Hat man aber erst einmal die wuchtige Größe und eigenartige Harmonie des Bildes voll erfaßt, so nimmt man einen etwas pedantischen Ernst gern in den Kauf.

Daß HOLL die gesamte Innendekoration ändern überließ, ist für sein Wesen bezeichnend. Das Zieren lag ihm nicht. Er schuf in dem hohen Mittelbau einen Raum von gewaltigen Dimensionen, der allen Prunk aufnehmen konnte, dessen die Zeit bedurfte. Möchten andere sehen, wie sie diesen Raum möglichst prunkvoll ausstatteten! So entstand über der gewölbten Säulenhalle zu ebener Erde und über dem Flöz des ersten Stockes der durch die drei oberen Stockwerke hindurch-

reichende goldene Saal. Er übertraf mit seinen erstaunlichen Ausmaßen und technischen Besonderheiten alle vergleichbaren Räume im damaligen Deutschland. Mathias Rager, der Augsburger Stadtmaler und Ratsherr, ein Freund Holls, schuf unter Hinzuziehung heimischer und auswärtiger Künstler und Kunsthandwerker die Gesamtdécoration, ein Glanzstück barocker Pompentsaltung, überkräftig, ja derb in den Einzelheiten, überwältigend aber in dem Zusammenklang mit den Maßverhältnissen des Raumes. Kein Zweifel, daß man bei der Anlage und Ausstattung des goldenen Saales von der Absicht getrieben war, mit Venedigs Dogenpalast zu wetteifern!

Das Rathaus war eben unter Dach und Fach gekommen, da erschollen die ersten dumpfen Kanonenschläge des Dreißigjährigen Krieges durch das deutsche Land, der auch in Augsburg der Anfang vom Ende altdeutscher Macht und Pracht war. Wohl hat Holl seine wuchtige Kunst auch nach der Fertigstellung des Rathauses noch an bemerkenswerten Bauten erprobt, wie am Heiliggeistspital und an verschiedenen Stadttürmen, die leider nicht mehr stehen. Dann aber kam auch über Augsburg das Unheil, in das er persönlich mit hineingerissen wurde. Als Evangelischer verlor er sein Amt, als die Kaiserlichen in der Stadt herrschten. Durch Gustav Adolf vorübergehend wieder zu seinen Rechten gebracht, mußte er 1635 für immer vom Schauplatz abtreten. Sein Lebensabend liegt für uns in Dunkel gehüllt. So erscheint uns sein Ausgang als eine traurige Episode aus jenem unheilvollen Kriegsdrama.

Holl hat für die geschichtliche Größe seiner Vaterstadt den klassischen künstlerischen Ausdruck gefunden, vor allem in

seinem Rathhaus. Das Antlitz der Stadt trägt heute noch die Züge, die er ihm eingrub. Was nach ihm, in den letzten zwei Jahrhunderten der Reichsstadt, kam, war gewiß nicht alles unbedeutend. Bauten wie das Schätzerhaus mit seinem prächtigen Rokokoſaal ſtellten ſich würdig ähnlichen Palats in fürſtlichen Reſidenzen zur Seite. Allein es fehlte das Charaktervolle und Originelle, das Holls Werke ſo ſehr auszeichnet.

Wie denn das an ſich ſehr fruchtbare und reiche künstlerische und kunſtgewerbliche Schaffen Augsburgs in der Zeit des Barock und Rokoko ſich, gleich der deutſchen Kunſt dieſer Epoche überhaupt, zumeiſt in fremder Art verlor.

Dr. P. Vitr.

